

# ഉയരുന്ന യവനിക

സി. ജെ. തോമസ്

നാഷണൽ ബുക്സ്റ്റാൾ

കളരിക്കൽ ബസാർ കോട്ടയം

1 ക 8 ണ

ഒന്നാംപതിപ്പ് കോപ്പി 1000.

ഒക്ടോബർ 1950

---

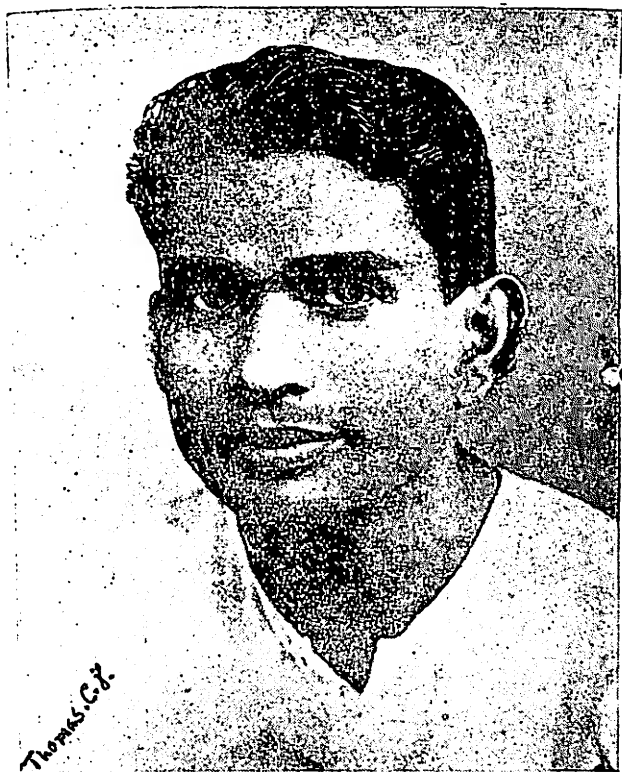
വിശ്വഭാരതി പ്രസ്,

കോട്ടയം.

# (

## വിഷയവിവരം

	പേജ്
നന്ദി.	9
മലയാളനാടകപ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ വേരുകൾ.	17
കരുണയ്ക്ക് മുമ്പും പിമ്പും.	35
നാടകവും ഇതരകലകളും.	48
നാടകീയവീക്ഷണം.	53
നാടകത്തിലെ പ്രചരണംശം.	61
കേശവദേവിന്റെ നാടകരീതി.	70
മലയാളത്തിലെ രാഷ്ട്രീയ നാടകങ്ങൾ.	81
ഭാഷയിലെ ഇബ്സൻപ്രസ്ഥാനം.	107
കഥയാണു കാര്യം.	117
തന്മയത്വം.	130
രംഗസംവിധാനം.	138
ഡയറക്ടറർ.	151
കാഴ്ചക്കൂർ.	155



സി. ജെ. രോമ്മസ്

# നാദി

ഇതൊരു ലക്ഷണഗ്രന്ഥമല്ല. നാടകം എഴുതുകയും, ചായിക്കുകയും, അഭിനയിക്കുകയും, കാണുകയും ചെയ്യുന്നവർക്ക് പ്രയോജനപ്പെട്ടേക്കാവുന്ന ചില വിവരങ്ങൾ ഇവിടെ സംഗ്രഹിച്ചിരിക്കുകയാണ്. അവയിൽ പലതും നാടകപ്രസ്ഥാനത്തോടു ബന്ധപ്പെട്ടിട്ടുള്ളവലക്ഷം വലപ്പപ്പാഴും തോന്നിയിട്ടുള്ളവയായിരിക്കാം. ചിലതെല്ലാം അത്രയ്ക്ക് അംഗീകൃതങ്ങളായിരിക്കുകയില്ല. ആകെക്കൂടി പറഞ്ഞാൽ നാടകത്തിലേർപ്പെടുന്നവർക്ക് ഒന്ന് വായിച്ചു തീർത്താൽ അവരുടെ പ്രവർത്തനത്തിന് കുറച്ചൊരു സഹായം ഇപ്പുസ്തകം നൽകിയേക്കാം? അതിലപ്പുറം ഗ്രന്ഥകരന് ഒരു ലക്ഷ്യമില്ലതാനും.

നാടകകല ഒരു ജനകീയ കലയാണ്. രണ്ടാമത്തിൽ അത് വാസ്തവമാണ്. അനേകം ആളുകൾക്ക് ഒരേ സമയം യതൊരു സാങ്കേതികജ്ഞാനവും കൂടാതെ രസിക്കാമെന്നത് ഒന്ന്. മറ്റൊന്ന്, ഒരു സംഘം ആളുകളുടെ സഹകരണംകൊണ്ടുമാത്രം വിജയകരമാവുന്ന കല എന്നനിലയ്ക്കും പ്രചാരത്തിന്റെ കാര്യത്തിൽ നാടകം ഉത്തമകലാരൂപമായ കഥകളിയോടുപോലും മത്സരിച്ചുജയിച്ചുവെന്ന് ഒരു പരമാർത്ഥമാണ്. നാട്ടിന്റടുത്തു, വിളവെടുപ്പു കഴിഞ്ഞാൽ നാടകം നടത്താനുള്ള ശ്രമങ്ങൾ തുടങ്ങുന്ന ഒരേർപ്പാടുണ്ട്. ശൂന്യമായ വയലുകളിൽ കുറച്ചു പന്നവും മുളയും കൊണ്ടുണ്ടാക്കിയ രംഗവേദികൾ ഉയരുകയായി. അവർക്ക് ഹാൾ ഒന്നും വേണ്ട. പ്രകൃതിയുടെ സന്താനങ്ങളായ കൃഷിക്കാർ ആകാശത്തിന്റെ കീഴിൽ വളരെ തൃപ്തരായി കൂടിക്കൊള്ളും. ഗ്രാമത്തിലെ പാട്ടുകാരനും ചിത്രകാരനും എല്ലാം അവരുടെ പ്രകൃത കലാസമ്പത്തുമായി അവിടെ അണിനിരങ്ങും. പ്രമാണികളാവട്ടെ, സാ

സ്വത്തികസ്വഹായത്തിനും രക്ഷാധികാരത്തിനും തയ്യാറുണ്ടായിരിക്കും. സംസ്ഥത്തികമായി വല്ല കുറവുമുണ്ടെങ്കിൽ അത് നീക്കത്താൽ "പൊലീസ്" എന്ന വിദ്യയുണ്ടു്. നാടകം "അരങ്ങേറു"ന്ന ദിവസം ഗ്രാമത്തിൽ ഒരുത്സവമാണു്. പരയും ചുരുട്ടി; കുട്ടികളേയുമെടുത്തു് പുറപ്പെട്ടുവരുന്ന സ്ത്രീകളും അവർക്കു് ചുറ്റും കൂടിയിട്ടുണ്ടാകാത്തു് കല്പിതമാണെന്നായി മുമ്പിൽ നടക്കുന്ന ഗ്രാമവാസികളെയും അന്നു് എല്ലായിടത്തും കാണാം. കുട്ടൻ കൂപ്പിയും, മുറുക്കൻ കടയും എല്ലാം അരങ്ങേറുന്നതിന്റെ ഭാഗമാണു്. അങ്ങനെ ആ ഉത്സവം നടക്കുന്നു. കൂക്കവിളിയേറിയ ബഹളമോ ഉണ്ടായിരിക്കുകയില്ല. അവർ കാണുന്നതെല്ലാം രസിക്കും. കുററങ്ങളും കുറവുകളും അവർ മറന്നു കളയും. 'രാജാപ്പാർട്ടി'ന്റെ മിശ്രവീണപോലെയോ പോലും അവിടെ കേൾക്കില്ല. എല്ലാം കഴിഞ്ഞാൽ സമ്മാനദാനങ്ങളുണ്ടാകും - എഴുത്തുകാരനും, നടനും, ബാലരാജാർട്ടിനും മറ്റും. ഇതിന്നു് നാടകപ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ യഥാർത്ഥശരീരം. ഈയിടെയായി ഈ പരിപാടി അൽപം മന്ദഗതിയിലായിട്ടുണ്ടെന്നു് സമ്മതിക്കാം. എങ്കിലും നഗരങ്ങളിൽ നാടകം വളർന്നുവരികയാണു്; എണ്ണത്തിലും ഗുണത്തിലും അതിന്നിപ്പോൾ വളരണം, ഉയരണം. നഗരങ്ങളിലെന്നല്ല, നാട്ടിമ്പുറങ്ങളിലും. കലാകാരന്മാരുടെ സേവനവും, ബഹുജനങ്ങളുടെ പിന്തുണയും ലഭിക്കുന്നതിന്നു് നാടകകലയ്ക്കു് പ്രത്യേകാവകാശങ്ങളുണ്ടു്. പ്രചരണത്തിന്നു് ഇത്രപറ്റിയ മറ്റൊരു മാർഗ്ഗമില്ല. സിനിമയു് റേഡിയോയും വിദ്യാഭ്യാസത്തിന്നു് പറ്റിയ ഉപാധികളാണെങ്കിലും അതിൽ സാധാരണക്കാരനു് പങ്കെടുക്കുവാൻ കഴിവില്ലെന്നോർമ്മിക്കണം. എന്നല്ല ഈ രണ്ടു് ഏർപ്പാടുകളും സാധാരണക്കാരനെ കൊണ്ടുതന്നെ കെട്ടുകൂടി ചെയ്യുന്നുണ്ടു്. നാടകത്തിന്നു് യാദ്രതികത്വവും കുറയും. അതു് തികച്ചും മനുഷ്യന്റെ അന്തരീക്ഷമുള്ളതാണു്. ഒരു ജനതയുടെ സംസ്കാരനില്പ

വർത്തിന്റെ മാനദണ്ഡം അതിന്റെ നാടകപ്രസ്ഥാനമാണെന്നു തന്നെ ഞാൻ പറയും.

എന്നാൽ ഇന്നത്തെ മലയാളനാടകപ്രസ്ഥാനം അത്ര ഉയർന്ന ഒന്നല്ല. വിശ്വസാഹിത്യത്തിലെ നാടകങ്ങളോടു കീടപിടിക്കാവുന്ന ഒരു നാടകപോലും നമുക്കില്ല. സാഹിത്യത്തിന്റെ ഇതരശാഖകളോടു തട്ടിച്ചുനോക്കുമ്പോൾ നാടകസാഹിത്യത്തിന്റെ ശോചനീയാവസ്ഥ വ്യക്തമാവും. നമ്മുടെ അഭിനയവും മെച്ചമല്ല. ഇതത്ര നിരശാപഹമായ ഒരവസ്ഥയുണ്ടെന്നു ഗണിക്കേണ്ടതില്ല. ഇന്നലെത്തേതിനെ അപേക്ഷിച്ചുനോക്കിയാൽ മലയാളനാടകം പുരോഗമിച്ചിട്ടുണ്ട്. ഇന്നു അഭിനയിക്കത്തക്ക നാടകങ്ങൾ നമുക്കുണ്ട്. തന്മൂലമായ അഭിനയവും വർദ്ധിച്ചാണ് വരുന്നത്. രംഗവേദി പൊതുവെ നന്നായിക്കൊണ്ടുവരികയാണ്. ആത്മാത്മമായ പരിശ്രമമുണ്ടെങ്കിൽ ഈ പുരോഗതി ഒന്നുകൂടി ത്വരിതപ്പെടുത്താം.

അവിടവിടെയായി ഉയർന്നുവരുന്ന കലാസമിതികളാണ് നമ്മുടെ ആശങ്കകേന്ദ്രങ്ങൾ. അനേകം നാടകസമിതികളുണ്ടാകണം. സ്വന്തമായി നാടകം കളിച്ച് കാണുവാനുള്ള സംഘങ്ങൾ ഉണ്ടാകണം. പ്രശ്നനാടകങ്ങളും മറ്റും അഭിനയിക്കാൻ അതു മാത്രമാണു മാർഗ്ഗം. വിദ്യാലയങ്ങളിലെ കലാസമിതികൾ പ്രത്യേകം പ്രോത്സാഹിച്ചുകൊണ്ടേതാണ്. രണ്ടു വർഷം ഒരു ഷേക്സ്പിയർ നാടകം തല്ലിച്ചതച്ചു പറിച്ചുകൊണ്ടുവരികയാൽ പതിനാൽപ്പതു പ്രയോജനകരവും ഫലവത്തുമാണ് ആ നാടകം അഭിനയിക്കുന്നത്. ഇക്കാര്യത്തിൽ വിദ്യാഭ്യാസാധികൃതർ മുൻകൈയെടുക്കാൻ നോക്കിനിൽക്കട്ടെ. വിദ്യാർത്ഥികളും യുവാക്കന്മാരായ അദ്ധ്യാപകന്മാരും സ്വതന്ത്രമായ കലാസമിതികൾ ആരംഭിക്കുകയാണ് നല്ലത്. കഴിഞ്ഞ മെങ്കിൽ ഈ സംഘങ്ങൾ നാട്ടിൽ, പ്രത്യേകിച്ചു ഗ്രാമങ്ങളിൽ

ജിൽ, മുറവി തടസ് പ്രദർശനങ്ങൾ നടത്തണം. അതു സർ  
 ധർമ്മക്കാരനെ രസിപ്പിക്കുമെന്നു മാത്രമല്ല, അവൻ സ്വയം  
 അഭിനയത്തിൽ പങ്കെടുക്കാനുള്ള പ്രചോദനം നൽകുകയും  
 ചെയ്യും. ഇക്കാര്യത്തിൽ അഭിനയലോകത്തിൽ ഉന്നതസ്ഥാന  
 തെത്തിയവർക്ക് വലിയൊരു ചുമതലയുണ്ട്. അവരുടെ ഉ  
 ഭോഗജീവിതത്തിനിടയിൽ ഇതിന്നെന്നിനും സമയമില്ല എ  
 ന്നു വരും. പക്ഷെ അവരുടെ പേരും പൈതൃകവും, അവര  
 ൾജ്ജിച്ച് അനുഭവജ്ഞാനവും അടുത്ത തലമുറയ്ക്കു പകർന്നുകൊ  
 ള്കേണ്ട ചുമതല അവരുടേതാണ്. ഒരിക്കൽ അവർ സ്റ്റേജി  
 ക്കെയും, അലങ്കരിക്കുകയും ചെയ്ത കലാസരണി വരണ്ടുപോ  
 കുന്നിരിക്കണമെങ്കിൽ അവരുടെ സഹകരണം കൂടിയേ കഴി  
 യൂ. എത്ര ജോലിത്തീരക്കണ്ടായാലും നാടകലോകത്തിലെ  
 വ്യത്യസ്തരായ പുതിയ തലമുറയെ പരിശീലിപ്പിയ്ക്കുവാനു  
 യി മുൻനിട്ടു വരുന്നു. അങ്ങിനെ ചെയ്താൽ പഴയവരുടെ  
 ജ്ഞാനവും യുവത്വത്തിന്റെ ഉന്മേഷവും കൂടിച്ചേർന്ന ഒരു ന  
 ടകവേദി ഉയർന്നുവരും.

ഇങ്ങിനെയുണ്ടാകുന്ന കലാസമിതികൾക്ക് അതിപ്രധാ  
 നമായ പലതും ചെയ്യാനുണ്ട്. വളരെ ബദ്ധപ്പാടില്ലാതെ ചു  
 രങ്ങിയ ചെലവിൽ അഭിനയിക്കാവുന്ന നാടകങ്ങളെഴുതാൻ  
 സാഹിത്യകാരന്മാരെ പ്രേരിപ്പിക്കുകയെന്നതാണ് വലിയൊ  
 ന്നം. നാടകസാഹിത്യം ഇനിയും ഒട്ടേറെ വളരണം. നാടക  
 ങ്ങൾ അഭിനയിച്ചു കാണുന്നതുകൊണ്ടുമാത്രമേ അതു കഴിയൂ.  
 കലാസമിതികളോടും രംഗവേദിയോടും സമ്പർക്കമുള്ള നാടക  
 കൃത്തുക്കൾക്ക് സാങ്കേതികമായും, ആദർശപരമായും കൂടുതൽ  
 മെച്ചപ്പെട്ട നാടകങ്ങളെഴുതാൻ കഴിയും. സഞ്ചരിച്ച് പ്രദ  
 ൾശനങ്ങൾ നടത്തുകയാണ് മറ്റൊരറിനം. പുതിയ നാടകം  
 പരിശീലനം കൊടുക്കുകയെന്നത് അതിപ്രധാനമായ ഒരുകാ  
 ്ര്യമാണ്. ഇതിനുവേണ്ടി മദ്ധ്യവേനൽ അവധിക്കാലത്തേ മ  
 റ്റേറെ ഒരു കലാസമ്മേളനം തന്നെ നടത്തണം. അഭിനയം പ്ര



യോഗികമായും, തത്വപരമായും പഠിപ്പിക്കുന്ന ഒരു സ്ഥാപനമായിരിക്കണം അത്. ഒരു മാസത്തെ പരിശീലനത്തിനുശേഷം ഒരു നാടകം കളിച്ചു. പിരിഞ്ഞുപോവുകയും ചെയ്യണം. ഇത്തരം സമ്മേളനങ്ങളിൽ നാടകകൃത്തു്, നടൻ, രംഗസംവിധായകൻ മുതലായി നാടകവേദിയോടു് ബന്ധപ്പെട്ടവരെല്ലാം പങ്കെടുക്കണം. നാടകാഭിനയം സംഘടിപ്പിക്കുന്ന രീതിയും ഇവിടെവെച്ച് പഠിക്കാം. അന്യഭാഷകളിലെ നല്ല നാടകങ്ങൾ മാതൃകകളായി അഭിനയിച്ചുകാണിക്കേണ്ടതും ഈ കലാസ്ഥിതികളാണ്. വേണ്ടിവന്നാൽ പുറത്തുനിന്നു് നല്ല നാടകസംഘങ്ങളെ വരുത്തി വിജ്ഞാനപ്രദങ്ങളായ പ്രകടനങ്ങൾ നടത്തിക്കുകയും ആകാം. അതു് സാഹിത്യകാരന്മാർക്കും നടന്മാർക്കും ഉത്തമമായ സാധനപാഠങ്ങളായിരിക്കും. നാടകത്തിനു് ശോഭിച്ച രീതിയിലുള്ള രംഗസംവിധാനത്തിനുവേണ്ടി ഈ സ്ഥിതികൾ പരിശ്രമിക്കണം. വെളിമ്പ്രദേശത്തു വെച്ച് യവനികയും മറുമില്ലാതെ നാടകം കളിക്കുന്ന രീതിയും ആരംഭിക്കാവുന്നതാണ്. സംഘടനാപരമായി അതിപ്രധാനമായ മറുചില മുതലുകളുണ്ടു്. മയൂരനിരക്കിനു് നാടകശാലകൾ ലഭിക്കത്തക്കൊണ്ടു് ഇന്നു വളരെ ബുദ്ധിമുട്ടുണ്ടു്. നഗരങ്ങളിലാണു് ഈ പ്രശ്നം ഉരുതരമായിരിക്കുന്നതു്. ഇക്കാര്യത്തിൽ സിനിമശാലകളെ അഭയം പ്രാപിക്കുന്നതിൽ അർത്ഥമില്ല. പത്തുരൂപാ തികച്ചു പിരിയാത്ത ചിത്രങ്ങൾ കാണിക്കുന്ന സമയത്തുപോലും അവർ തിയേറ്ററിനു് അനിയവരുകൾക്കു് ചോദിക്കും. സിനിമക്കാർക്കു് നാടകപ്രസ്ഥാനം വളരതെന്നു് താൽപര്യമുണ്ടെന്നതാണ് പരമാർത്ഥം. കറുപ്പുകാർ നാടകങ്ങൾക്കു് കൊടുക്കുന്ന പണം അവരുടെ ചിരിവിൽക്കുറയും എന്നവർ ഭയപ്പെടുന്നു. ഇതിനു പരിഹാരം നഗരങ്ങളിൽ നഗരത്തിന്റെ പൊതുസ്വത്തായ ടൗൺഹാളുകൾ പണിയിക്കാനുള്ള പരിശ്രമം നേതൃക മാത്രമാണു്. അതു-സം

ധിക്കുന്നതുവരെ വിദ്യാലയങ്ങളിലെ ഹാളുകൾ നാടകശാല കളാക്കിത്തീർക്കണം.

നാടകം സമ്പത്തികമായി വിജയകരമല്ലെന്ന പരാതി ക്കും ഈ കലാസമിതികൾ പരിഹാരമുണ്ടാക്കണം. ഇന്ന് നാടകത്തിന്റെ ടിക്കറ്റുവില വളരെ കൂടുതലാണ്. അതുകൊണ്ടുതന്നെ നാടകത്തിന്റെ ക്ഷേമക്ഷേമത്തെ എണ്ണം കുറയുന്നുണ്ട്. ഇതിനും പുറമേ നാടക പരസ്യം ചെയ്യുന്നതിനും സജ്ജീകരിക്കുന്നതിനും വേണ്ട സകല ചെലവും ഒരു പ്രദർശനംകൊണ്ടു ലഭിക്കുകയും വേണം. ഇതിനു് ഒരു പ്രതിവിധിയേയുള്ളു; ടിക്കറ്റിന്റെ വില കുറയ്ക്കുക. അപ്പോൾ ഒരു ഹാളിലെ പിരിവുകൊണ്ടു ചെലവു നടക്കാതെ വരും. പക്ഷേ ആ കുറവു് നടന്മാരുടെ പ്രയത്നംകൊണ്ടു് നികത്താം. രണ്ടോ മൂന്നോ അതിലധികമോ ദിവസങ്ങൾ തുടർച്ചയായി പ്രദർശനം നടത്തുന്ന പതിവുണ്ടാകണം. വിദേശങ്ങളിൽ ഈ പതിവുണ്ടെന്നു് മാത്രമല്ല, ഇവിടെത്തന്നെ സിനിമാ സമ്പത്തിക വിജയമാകുന്നതിനും കാരണം ഇതുതന്നെയാണ്. അങ്ങിനെ ചെയ്താൽ, പരസ്യത്തിനും, നാടകം തയ്യാറാക്കാനും ചെയ്യുന്ന ഭീമമായ ചെലവു പല ദിവസങ്ങളിലേയ്ക്കു ഭാഗിച്ചുകൊടുക്കുകയും അങ്ങിനെ നഷ്ടമില്ലാതാക്കിത്തീർക്കുകയും ചെയ്യാം. സംഗീതനാടകക്കൾക്കിടയിലും ഉടനെ പരീക്ഷിക്കാവുന്ന ഒരു സമ്പ്രദായമാണിതു്.

പ്രതിഭാശാലികളായ ചില നടന്മാർ അമുക്കുണ്ടു്. അവർ സ്ട്രീവേഷൻ കെട്ടുന്നതു കാരണവോൾ നാം അത്ഭുതപ്പെട്ടു വേർകം. എങ്കിലും നാടകത്തിനു നല്ലതു് സ്ട്രീകൾതന്നെ സ്ട്രീകളുടെ ഭാഗം അഭിനയിക്കുന്നതാണ്. ഇനിയും സ്ട്രീവേഷൻ പുരുഷന്മാർ കെട്ടുന്നതു് ഒരു ഖക കാരണമാണ്. എന്തു ത്യാഗം സഹിച്ചും സ്ട്രീകളെ രംഗത്തേയ്ക്കു കൊണ്ടുവരണം. അനേകം പ്രതിബന്ധങ്ങൾ അതിനുണ്ടു്. പക്ഷേ നാടകകല വികസിക്കണമെങ്കിൽ ഈ പ്രതിബന്ധങ്ങളുടെ കണക്കുപറഞ്ഞു്

നിരാശപ്പെടാതെ, നടികളെ രംഗത്തേയ്ക്ക് ആകർഷിക്കുവാൻ പ്രായോഗികമർദ്ദങ്ങൾ കണ്ടുപിടിക്കുകയാണു വേണ്ടതു്. അദ്വൈതം രംഗത്തുവന്ന സ്പ്രിംഗ് നാടകം ഒരു ചവിട്ടുപടിയായിട്ടുപയോഗിച്ച് ഉദ്യോഗത്തിലേക്കു കയറ്റിയപ്പോൾ, അവർത്തങ്ങൾക്കു പകരം ആരെങ്കിലും കൊടുത്തിട്ടു പോകേണ്ടതായിരുന്നു എന്നു തോന്നിയിട്ടുണ്ടു്. ആഭിജാത്യത്തിന്റെ പേരിൽ ആരെയും രംഗവേദിയിൽ നിന്നൊഴിച്ചു നിർത്താതിരുന്നാൽ ഈ പ്രശ്നത്തിനും പരിഹാരമുണ്ടാകും. കാലക്രമത്തിലേകിലും, ജനസാമാന്യത്തിന്റെ സുഖത്തിനും ഗുണത്തിനും വേണ്ടി വളരെ ചെയ്യാൻ കഴിയുന്ന നാടകപ്രസ്ഥാനം ഭരണകൂടത്തിന്റെ ഉള്ളഴിഞ്ഞ സഹകരണത്തെ അർഹിക്കുന്നുണ്ടു്. അതു് ഒരു കാരണമെന്നു നിലയിലല്ല, ചുമതലയായി ഭരണകർത്താക്കൾ നിർവ്വഹിക്കേണ്ടതാണു്. ഇംഗ്ലണ്ടിലെ ഗവണ്മെണ്ടു് സംഗീതത്തിനും, നൃത്തത്തിനും, നാടകത്തിനും വേണ്ടി ചിലവാക്കുന്ന ഭീമമായ സംഖ്യകൾ അവർ ഒരു ഐക്യമായി കണക്കാക്കുന്നില്ല. ഇവിടെ അത്രയധികമെന്നും പ്രതീക്ഷിക്കത്തക്ക പരിതഃസ്ഥിതികളല്ല ഉള്ളതു്. സഹായധനമോ കടം വായ്പയോ ഒന്നും ഗവണ്മെണ്ടിൽനിന്നു കിട്ടുമെന്നു പ്രതീക്ഷിക്കണ്ടു്. പക്ഷെ ഉത്തമനാടകപ്രദർശനങ്ങളെ നികുതിയിൽ നിന്നൊഴിവാക്കാനും, മിതമായ വാടകയ്ക്കും, വാടക കൂടാതെയോ ഹാളുകൾ കിട്ടാൻ ഏർപ്പാടു ചെയ്യുന്നതിനും ഗവണ്മെണ്ടുകൾക്കു കഴിയും ലാഭത്തിനുവേണ്ടിയല്ലാത്ത നടത്തപ്പെടുന്ന കലാസമിതികളുടെ പ്രദർശനങ്ങൾക്കു് നികുതി മുക്തമാക്കുവാനു് ശരിയല്ല. അവ മിക്കപ്പോഴും നഷ്ടത്തിലാണുവസാനിക്കുന്നതു്. കൂടാതെ, ഓരോ നഗരത്തിലും ഓരോ പൊതുസമ്മേളനസ്ഥലം ഉണ്ടാക്കുവാനും ഗവണ്മെണ്ടു് ശ്രമിക്കണം. ഇതൊന്നും ചെയ്തില്ലെങ്കിൽത്തന്നെയും നാടകഭിന്നയത്തിനു് പോലീസിന്റെ അനുവാദമുണ്ടായിരിക്കണമെന്ന നിയമമെങ്കിലും റദ്ദ് ചെയ്യാമല്ലോ. ഒരു നാടകത്തി

ന്റെ വിമർശകനായി പോലീസുകാരനെ നിയമിക്കുക എന്നതിൽ കവിഞ്ഞ ഒരപമാനം പരിഷ്കൃതമെന്നു അഭിമാനിക്കുന്ന ഒരു ഗവണ്മെന്റിനുണ്ടാകാനില്ല. ഇന്ത്യൻഭരണഘടനയിൽ വ്യക്തമാക്കിയിരിക്കുന്ന അടിസ്ഥാനപരകാരങ്ങളിൽ നാടകം കളിക്കാൻള്ളതു കൂടി പെട്ടുകയീല്ലായിരിക്കുമോ? ഒരു നാടക പ്രദർശനംകൊണ്ട് ഗവണ്മെന്റ് തകർന്നുപോകുമെന്ന ഭയപ്പെടാനും വഴിയില്ലല്ലോ. ജനതയെ അന്ധതയിൽ തന്നെ കിടത്തണമെന്നു ഗവണ്മെന്റിനാഗ്രഹമില്ലെങ്കിൽ കലയ്ക്കു ചങ്ങലയിട്ടു നീക്കം നിയമങ്ങൾ മാറ്റുകതന്നെ വേണം.

ഇങ്ങിനെ എണ്ണമറ്റ പ്രശ്നങ്ങളുടെ മുമ്പിലും നാടക പ്രസ്ഥാനം ഉയരുകയാണ്. അമർത്തുവാനസാധ്യമായ ജനങ്ങളുടെ കലാബോധമാണതിന്റെ ആത്മാവ്. തല്പിത്തടത്തും തേടിപ്പിടിച്ചും തെറ്റുകളിൽകൂടിയും അനുഭവങ്ങളിൽകൂടിയും അതുയരും. നാടകം ഇന്നത്തെ കലാരൂപമാണ്; നാളെയും യവനിക ഉയരുകയാണ്.

മലയാളനാടക

പ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ വേരുകൾ

മലയാളനാടകപ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ പ്രാചീന രൂപങ്ങളെപ്പറ്റിയും ഉല്പത്തിസ്ഥാനത്തെപ്പറ്റിയും പഠിയ്ക്കുന്നവർ അതിന് ആധാരമായിട്ടുൾക്കൊള്ളുന്ന ത് അക്കാലങ്ങളെപ്പറ്റിയുള്ള ഐതിഹ്യങ്ങളും ചരിത്ര രേഖകളുമാണ്. പുരാതനമായ എന്തിനെപ്പറ്റിയും പഠിയ്ക്കുവാൻ ഈ മാർഗ്ഗം അനിവാര്യമാണെന്ന് സമ്മതിയ്ക്കാം. എങ്കിലും ഒരു കലയുടെ പ്രാചീന രൂപങ്ങളെക്കുറിച്ച് ഗവേഷണം നടത്തുമ്പോൾ ആ കലയുടെ മൗലികസ്വഭാവങ്ങളെപ്പറ്റിയുള്ള ശാസ്ത്രീയജ്ഞാനമാണ് ആദ്യമായി വേണ്ടത്. ഒരു ദീർഘകാല പരിണാമത്തിന്റെ ഫലമാണ് ഇന്നത്തെ നാടകവേദി. പഴയ ഒരു രൂപത്തിന്റെ ശരിപകർപ്പല്ല അത്; നേരെപ്പോയുള്ള ഒരു വളർച്ചയല്ല. ഇതുകലകളോ

യി ഇടത്തു മൃഗികമായ പരിവർത്തനങ്ങൾ അനുഭവിച്ചുണ്ടായിട്ടുണ്ട്, നാടകകലയ്ക്കും. അതുകൊണ്ട് ഇന്നത്തെ നാടകകലയുടെ പ്രധാന ഘടകങ്ങൾ വിശകലനം ചെയ്തു, അവയിലോരോന്നും ഏതു വഴിയിൽ മലയാള നാടകപ്രാധാന്യത്തിലെത്തിച്ചേർന്നുവെന്ന് പരിശോധിച്ചുകൊണ്ട് വേണ്ടതു്. ഇതിനു വേണ്ടത്ര കലാഖ്യാനം വൈദഗ്ദ്ധ്യം ഇല്ലാതിരിക്കുന്നതുകൊണ്ട് പലരുടെയും ശ്രവണങ്ങൾ തെറ്റിപ്പോയിട്ടുണ്ട്. ഉദാഹരണമായി, മലയാളനാടകകലകളിൽ നിന്നുതെളിയിച്ചുവെന്ന് ചിലരും, ചാക്യാർ കൂത്തിൽ നിന്നും, യാത്രകളിൽനിന്നും മറ്റും ഉൽഭവിച്ചു എന്ന് മറ്റു ചിലരും അഭിപ്രായപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്. ഈ അഭിപ്രായങ്ങളൊന്നും ശരിയാണെന്ന് പറയുവാൻ നിമിത്തമില്ല. ഇതിനറിയില്ലാത്തതായി പറയുവാനുള്ളതാണ്, ഈ കലാരൂപങ്ങളും നാടകവും തമ്മിൽ അടിസ്ഥാനപരമായ വ്യത്യാസമുണ്ടെന്നതാണ്.

എന്താണ് ഈ “അടിസ്ഥാനപരമായ വ്യത്യാസം”? ആദ്യം കഥകളിയുടെ കാര്യമെടുക്കാം. (കഥകളി ഗുണമാണ്; നാടകം അഭിനയവും. ഗുണവും അഭിനയവും തമ്മിൽ ഉപരിപ്ലവമായി ചില സാദൃശ്യങ്ങൾ കണ്ടെക്കാം. നടന്മാർ ഒരു കഥയിലെ പാത്രങ്ങളായി ഭാവിച്ചു, വേഷവിധാനത്തോടെ രംഗത്തുവരുന്ന സമ്പ്രദായം രണ്ടിലുമുണ്ട്. പക്ഷേ സാദൃശ്യം അവിടെ അവസാനിച്ചു. ഗുണം വളരെ കൃത്രിമമായ

ഒരു പ്രകടനമാണ്. നാടകമാകട്ടെ എത്രയ്ക്കും യാഥാർത്ഥ്യബോധം സൃഷ്ടിയ്ക്കുന്നോ അത്രയധികം വിജയപ്രദമാകുന്നതുമാണ്. ഈ വ്യത്യാസം ഈ കലകളുടെ എല്ലാ ഭാഗങ്ങളിലും തെളിഞ്ഞുകാണാം. നാടകത്തിന് സ്വീകരിയ്ക്കുന്ന കഥയ്ക്ക് ചില പ്രത്യേക സ്വഭാവങ്ങൾ ഉണ്ടായിരിയ്ക്കണം. മാനസികമോ, വൈകാരികമോ, സാമൂഹ്യമോ ആയ ഒരു സംഘട്ടനത്തെ ഉൾക്കൊള്ളാത്ത കഥ നാടകത്തിന് യോജിച്ചതല്ല. എന്നല്ല, കഥ രംഗങ്ങളായി തിരിയ്ക്കുക, സംഭവഗതി സംവിധാനം ചെയ്യുക മുതലായവയെപ്പറ്റി അതിന് ചില നിയമങ്ങളുമുണ്ട്. സ്ഥലം, കാലം, സംഭവം മുതലായവ ഏതാണ്ട് കറെയൊക്കെ കേന്ദ്രീകൃതമായിരിയ്ക്കുകയും വേണം. ഈ നിയമങ്ങളൊന്നും ഗുണങ്ങൾ പാലിയ്ക്കേണ്ടതില്ല. ഇതിനും പുറമെ, കഥപറയുന്ന രീതി തന്നെ അഭിനയമാണ്. നാടകത്തിൽ രംഗത്തു നടക്കുന്ന സംഭവങ്ങൾ യഥാർത്ഥത്തിൽ സംഭവിയ്ക്കുവെന്നാണ് സങ്കല്പം. അങ്ങിനെ യാഥാർത്ഥ്യത്തെ അനുകരിയ്ക്കുന്ന കലാരീതിയാണ് അഭിനയം. ഗുണത്തിൽ, അങ്ങിനെയുള്ള സങ്കല്പങ്ങളൊന്നുമില്ല. അവിടെയുള്ള ഭാവങ്ങളെല്ലാം അതിമാത്രയിലാണ്: അതിശയോക്തി എന്നാണ് കഥകളിലുണ്ടാവുകയ്ക്കില്ല. അവിടെ ആക്റ്റിംഗ് അല്ല, ഓവർ ആക്റ്റിംഗ് ആണ് എന്നുവേണമെങ്കിൽ പറയാം. അഥവാ ഗുണത്തിൽ, മനുഷ്യന്റെ പ്രവൃത്തികളും ഭാവരസങ്ങളും അരിച്ചെടുത്ത് അതിന്റെ ആശയം മുഴുച്ചു നിൽക്കത്തക്ക രീതിയിൽ

വർദ്ധിപ്പിച്ചു കാണിയ്ക്കുകയാണ്. ഈ സമ്പ്രദായമാണ് മുദകളായി പരിണമിച്ചത്. മുദകൾ ആശയങ്ങളുടെ പ്രതീകങ്ങളാണ്. ഈ സിംബലുകൾ യാഥാർത്ഥ്യത്തിന്റെ പ്രതിഫലനമല്ല, ക്വാല്യനിക ചിത്രീകരണമാത്രമാണ്. പാത്രങ്ങളുടെ കഥയും ഇങ്ങിനെയാണ്. ഇത്തത്തിൽ, പാത്രങ്ങൾ തനി രാക്ഷസന്മാരോ ദേവന്മാരോ ആയിരിയ്ക്കും. ഗുണദോഷസമ്മിശ്രമായ സ്വഭാവത്തോടു കൂടിയവരുണ്ടായിരിയ്ക്കുകയില്ല. കാരണം, ഓരോ പാത്രവും ഓരോ ആശയത്തിന്റെ പ്രതിനിധികളാണ്; പ്രതീകങ്ങളാണ്. നേരേമറിച്ചു നാടകത്തിൽ പാത്രങ്ങളെല്ലാം വെറും മനുഷ്യരായിരിയ്ക്കണം. ചേഷവിധാനംപോലും ഈ തത്വത്തിനനുസരണമായിട്ടാണ് ചെയ്യുന്നത്. പച്ചയും, താടിയും കിരീടവുമായി വരുന്ന കച്ചുക്കുറുപ്പിനെ ആരും ഭീമസേനനായി തിരഞ്ഞെടുക്കുകയില്ല. രാജാവിധാനവും കഥകളിലും അപ്രധാനമാണ്. സംഗീതത്തിന്റെ പ്രാധാന്യവും ഇത്തത്തിലാണല്ലോ കാണുക. ഇത്രയധികം മൗലികാന്തരമുള്ള രണ്ടു കലകളിൽ ഒന്ന് മൊറാനിൽനിന്നു രഭവിച്ചുവെന്ന് വിചാരിയ്ക്കുവാൻ ന്യായംകാണുന്നില്ല. അവതമിൽ എന്തെങ്കിലും ബന്ധമുണ്ടായിരുന്നെങ്കിൽ പ്രകടനരീതി മാറിയാൽതന്നെ, ഒരൊറ്റ കഥയെങ്കിലും കഥകളിയിൽ നിന്ന് നാടകരൂപത്തിലേക്ക് സംക്രമിയ്ക്കുമായിരുന്നു. തീർച്ചയായും കഥകളി മലയാളനാടകപ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ പ്രാചീനരൂപമല്ല, അത് നാടകലയെ യാതൊരു തരത്തിലും സ്പർശിച്ചിട്ടുമില്ല.



നാടുകലയുടെ ശൈശവത്തിലെ രൂപമാണ് ചാക്യാർക്കുത്ത് എന്ന് ചിലർ അഭിപ്രായപ്പെടുന്നുണ്ട്. മന്നാമത് ചാക്യാർക്കുത്ത് ഒരു പ്രാകൃതകലയല്ല, അതു പൂർണ്ണവളർച്ചയെത്തിയ ഒരു കലാരൂപമാണ്. രണ്ടാമത് അത് ഒരു ഭൂശ്വകലയേയല്ല. ഒരാൾവന്നുനിന്ന് സരസമായി കഥപറയുകയാണ്. രംഗത്ത് കഥാഭിനയിക്കുകയല്ല. ചാക്യാർക്കുത്തിന് വല്ല ബന്ധവുമുണ്ടെങ്കിൽ കഥാകാലക്ഷേപത്തോടു മാത്രമാണ്. നമ്മുമാർ രംഗത്തു വരുന്നതുകൊണ്ടും കൂത്ത് നാടകമാകുന്നില്ല. നമ്മുമാർ ഒരു പാത്രത്തിന്റെ ഭാവത്തിലല്ല, കഥ പറയുന്ന ചാക്യാരുടെ സഹായി എന്ന നിലയിൽ മാത്രമാണ് രംഗത്ത് വരുന്നത്. കൂത്തും നാടകവുമായിട്ട് ഉണ്ടായ ഏക വേഴ്, ഒരു കാലത്ത് ചാക്യാന്മാർ ചില സംസ്കൃത നാടകങ്ങളെ ആശ്രയിച്ചാണ് പുറംകഥകൾ പറഞ്ഞിരുന്നതെന്നു മാത്രമാണ്.

ചില പണ്ഡിതന്മാരുടെ അഭിപ്രായം സംഘകളി (യാത്രകളി) നാടകത്തിന്റെ ഒരു പഴയ രൂപമാണെന്നാണ്. അഭിനയരീതിന്റെ സമ്പ്രദായം നോക്കിയാൽ യാത്രകളി നാടകത്തിന്റെ രീതിയെ അനുകരിയ്ക്കുന്നതായിക്കാണാം. അതുകൊണ്ടായിരിയ്ക്കണം യാത്രകളിയും നാടകവുമായി ബന്ധമുണ്ടെന്ന് ധരിയ്ക്കാൻ ഇടയായത്. എന്നാൽ മലയാളനാടകത്തിന്റെ പിതൃത്വം യാത്രകളിയിലാരോപിക്കാൻ നിവൃത്തിയില്ല. ശരിയ്ക്കു പറഞ്ഞാൽ യാത്രകളി ഒരു കലാരൂപമേയല്ല. അതൊരു സമുദായത്തിന്റെ ആചാരം.

രമാണ്. . യൂറോപ്പിലെ നാടുകളും മറ്റും മതപരമായ ചടങ്ങുകളിൽ നിന്നു ഉത്ഭവിച്ചതായതുകൊണ്ട് ഒരു കലയ്ക്ക് മതപരമായ ഉത്ഭവം ഉണ്ടാകാമെന്ന് തെളിയുന്നുണ്ടെങ്കിലും മലയാളനാടകം അങ്ങിനെയൊന്നല്ല. അതിൽ മത്സ്യഗന്ധിയുടെ ഒരു കഥ അഭിനയിക്കുന്നുണ്ടെന്നാണ് വെപ്പ്. (മറ്റൊരു കഥയും പാടില്ലത്രേ) ആ കഥയ്ക്ക് എന്തെങ്കിലും പ്രാധാന്യമുണ്ടെങ്കിൽത്തന്നെ (സംഘങ്ങളിയ്ക്ക് നാടകത്തിന്റെ യാതൊരു രൂപവുമില്ല) സംഘങ്ങളി ഒരു വിവിധകലാ പ്രകടനമാണ്. ഫലിതം, അനുകരണം, ഒരുവക ഇത്തരം പാട്ട് ഇവയെല്ലാം ഇതിലുണ്ട്.) കുറെയധികം അഭ്യാസവും ഉണ്ടായിരിക്കും. നിരായുധരാക്കപ്പെട്ട നമ്പൂതിരിമാർ സായർമാടമ്പികളോട് യുദ്ധം ചെയ്യുവാൻവേണ്ടി രഹസ്യമായി കളരിപ്പയറു് അഭ്യസിച്ചുവെന്നും, അത് മറുത്തവരിൽ നിന്ന് മറച്ചവയ്ക്കുവാൻ ഒരു മരയായി സ്തംഭിച്ച കലാരൂപമാണ് സംഘങ്ങളിയെന്നും ഒരുപ്രായമുണ്ട്. എങ്ങിനെ ഉത്ഭവിച്ചതായാലും, അതു വളർന്നിട്ടില്ല. (നാടകവുമായി അതിന്ന് രക്തബന്ധവുമില്ല. എങ്കിലും സംഘങ്ങളി മലയാള നാടകവേദിയ്ക്കു ഒരു വലിയ സംഭാവന നൽകിയിട്ടുണ്ട്. മലയാളനാടകത്തിൽ, അഭിനയകലയിൽ അന്യാദൃശവൈഭവം ഓരോരുത്തരുടെയും നമ്പൂതിരിമാരുണ്ട്. അവരുടെ ഈ കഴിവ് (പ്രത്യേകിച്ചും ഫലിതത്തിൽ) സംഘങ്ങളിയുടെ പാരമ്പര്യത്തിൽ നിന്നായിരിക്കണം ലഭിച്ചത്.)

ചുരുക്കിപ്പറഞ്ഞാൽ, കേരളത്തിലെ പ്രാചീന കലാരൂപങ്ങളിലൊന്നിലും മലയാളനാടകത്തിന്റെ വേരുകൾ കണ്ടെത്താൻ കഴിയുകയില്ല. കേരളത്തെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം നാടകം അന്യ നാടുകളിൽനിന്ന് പഠിച്ചുനടപ്പുറ്റ ഒരു കലയാണ് ഉൽകൃഷ്ടമായതിനെല്ലാം സ്വന്തം പാരമ്പര്യത്തിൽ ഉൽപ്പത്തിസ്ഥാനം കണ്ടുപിടിയ്ക്കണമെന്നു ശരിയ്ക്കുന്നവർ ഇതിൽ നെററിച്ചുളിയ്ക്കാനൊന്നുമില്ല. നാടകത്തിലില്ലാത്തമേന്മ നമുക്കു ഗുണത്തിൽ ലഭിച്ചു. കേരളീയ ഗുണകല അഭിവൃദ്ധിപ്പെട്ട് ലോകത്തിലേക്കുററവും ഉയന്നു ഗുണരൂപമായിത്തീർന്നു. അതുതന്നെയാണ് ഇവിടെ നാടകം വളരാതിരിയ്ക്കുവാനുള്ള കാരണവും. എന്തുകൊണ്ടോ ഈ കലകൾ രണ്ടുകൂടി ഒരുമിച്ച് വളരാറില്ല.

സംസ്കൃതം, തമിഴ്, ഇംഗ്ലീഷ് മുതലായ ഭാഷകളിൽ നിന്നാണ് നാടകം മലയാളത്തിലേയ്ക്കുവന്നത്. നാടകവേദിയും സാഹിത്യനാടകവും അങ്ങിനെതന്നെ. ഈ ഭാഷകളിൽനിന്ന് പല അംശങ്ങളും മലയാളത്തിലേയ്ക്കു സംക്രമിച്ചു. കാലക്രമത്തിൽ മലയാളത്തിന് സ്വന്തമായി ഒരു നാടകപ്രസ്ഥാനം വളർന്നുവന്നു. ആ വളർച്ചയുടെ കഥയാണ് മലയാളനാടക വേദിയുടെ ഉത്ഭവചരിത്രം.

വളർച്ചയെത്തിയ ഒരു നാടകപ്രസ്ഥാനവുമായി മലയാളികൾ ആദ്യമായി പരിചയപ്പെടുന്നത് സംസ്കൃതവിദ്യാഭ്യാസത്തോടുകൂടിയാണ്. ആയുർവാർ കേരളത്തിലേയ്ക്കു കൊണ്ടുവന്ന സംസ്കാരം ഇവിടെ

അതിവേഗത്തിൽ പ്രചരിച്ചു. കാളിദാസനും ഭാസനും  
 മെല്ലാം കേരളീയർക്ക് സ്വപരിചിതരായി. അനേകം  
 സംസ്കൃതനാടകങ്ങൾ മണിപ്രവാളത്തിലേയ്ക്ക് പരിഭാഷപ്പെടുത്തപ്പെട്ടു. ഏകിലും അക്കാലത്ത് ഒരു മലയാളനാടകവേദി ഉയർന്നുവന്നില്ല. സംസ്കൃതനാടകങ്ങൾ മലയാളക്കരയിലെത്തിയത് നാടകങ്ങളെന്ന നിലയ്ക്കല്ല; വായിച്ചു രസിക്കാനുള്ള സാഹിത്യകൃതികളായിട്ടാണ്. ഒരു മുതലാളിയിലെ നാടകങ്ങൾക്ക് അതിലധികം പ്രതിഷ്ഠിക്കുകയുണ്ടായില്ല. കാവ്യഗുണമാണ് കാളിദാസനെ കേരളത്തിലെത്തിച്ചത്. ഭാസന്റെ നാടകങ്ങൾ അഭിനയിക്കാൻ നല്ലതാണെന്ന് സമ്മതിച്ചു തീർത്തു. എന്നാലും, ഭാസൻ ഒരു കേരളീയനായിരുന്നു എന്നുപോലും ചില പണ്ഡിതന്മാർ പറയുന്നു. ഈ സംസ്കൃതനാടകങ്ങൾ അഭിനയിക്കുവാൻ പലരും ചെയ്തു പരിശ്രമങ്ങളെല്ലാം അവയുടെ കൃത്രിമത്വത്തിന്റെ മുമ്പിൽ പരാജയപ്പെട്ടു. “ആയുപത്രം, ഇതിലേ, ഇതിലേ” എന്ന് കഥാനായകൻ വഴി കാണിച്ചുകൊടുക്കുന്ന പാരിപാർശ്യപരീതികൾ കാഴ്ചക്കാർ സ്വാഗതം ചെയ്യാതിരുന്നതിൽ അത്ഭുതമില്ലല്ലോ. മൂലരൂപത്തിലായാലും, അവയുടെ മണിപ്രവാളപരിഭാഷയിലായാലും സംസ്കൃതനാടകങ്ങൾ മലയാളനാടകവേദിയിൽ സ്ഥാനമുറപ്പിച്ചില്ല. ഏകിലും മലയാളത്തിൽ നാടകമെന്നൊരു കലാസരണി ഉൽഘാടനം ചെയ്തവെന്ന് സംസ്കൃതനാടകത്തിനൊരു വിജയമുണ്ട്. ഇതിനും പുറമെ, നീഷ്കൃഷ്ടമായി തയ്യാറാക്കപ്പെട്ട ഒരു

നാടകശാസ്ത്രവും കേരളത്തിലേക്കു വന്നു. അഭിനയത്തെപ്പറ്റിയും, നാടകമെന്ന സാഹിത്യശാഖയെക്കുറിച്ചും വിലയേറിയ ജ്ഞാനം നമ്മുടെ പണ്ഡിതന്മാർക്കുണ്ടായി. പക്ഷെ മരിച്ച ഒരു ഭാഷയുടെ ആവശ്യങ്ങൾക്കുവേണ്ടി മറ്റൊരു കാലത്തിന്റെയും ഭേദത്തിന്റെയും സാഹചര്യത്തിൽ രചിക്കപ്പെട്ടതായതുകൊണ്ട് ഈ ശാസ്ത്രീയജ്ഞാനം കേരളത്തിലെ നാടകവേദിയ്ക്കു പ്രയോജനപ്പെട്ടില്ലെന്നു മാത്രം. എങ്കിലും ഒന്നുമില്ലാത്ത അവസ്ഥയിൽ ഒരു പുതിയ കലാരൂപത്തെ അവതരിപ്പിച്ച സംസ്കൃതസാഹിത്യരീതിന്റെ സംഭാവന വിലയേറിയതായിരുന്നു.

സംസ്കൃതവുമായി യാതൊരു ബന്ധവുമില്ലാത്ത ഒരു മാറ്റത്തിൽ കൂടിയാണ് കേരളത്തിലെ ആദ്യത്തെ വിജയകരമായ നാടകവേദി ഉടലെടുത്തത്. വാസ്കോ ഡിഗാമായുടെ കൂടെ വന്ന പറങ്കികൾ ഇവിടെ വച്ചു മിശ്രവിവാഹം ചെയ്ത ഒരു പുതിയ ജനതയെ സൃഷ്ടിച്ചു. അവർ ഇവിടെ കുടിയേറിപ്പാർക്കുകയും ചെയ്തു. മതപരിവർത്തനം കൊണ്ട് ഇവർ സ്വന്തം ജനതയുടെ കലാജീവിതത്തിൽ നിന്ന് ഭ്രഷ്ടരായി. മതപരമായും വർഗ്ഗപരമായും സ്വന്തം നാട്ടിൽത്തന്നെ അന്യരായിത്തീർന്ന ഇവരാണ് മലയാളനാടകപ്രസ്ഥാനത്തിന് ജീവൻ നൽകിയത്. അന്ന് അവർ യൂറോപ്പിൽനിന്നും കടം വാങ്ങി കേരളത്തിൽ അവതരിപ്പിച്ച പല നാടകങ്ങളും ഇന്നും പ്രസിദ്ധമാണ്. ഇവയിൽ ഏറെ

വും പ്രസിദ്ധം 'ജനോവനാടക'മാണ്. ഇത് റോമൻ ചക്രവർത്തിയുടെ അപഭാഷകളെ പ്രകീർത്തിക്കുന്നു. വ്യക്തമായ സാമൂഹികങ്ങൾ ഉൾക്കൊള്ളുന്ന ഒരു കഥ. നിഷ്കൃഷ്ടമായ പാത്രസൃഷ്ടി, സ്വാഭാവികതയെ മുൻനിറുത്തിയുള്ള അഭിനയം, രസകരമായ സംഭാഷണം, ഇങ്ങിനെ നാടകകലയുടെ അംഗിയായ ഘടകങ്ങൾ എല്ലാം ജനോവനാടകം ഉൾക്കൊള്ളുന്നുണ്ട്. രാജാവിധാൻ, യവനിക, മുഹൂർത്തം, വേഷഭൂഷാദികൾ മുതലായവയും നാടകത്തിന്റെ രീതിയിൽ ആദ്യമുപയോഗിച്ചത് 'ജനോവ' നാടകമായിരുന്നു. യവനിക, വേഷവിധാൻ എന്നിവയിൽ കഥകളിയുടെ സ്വാധീനശക്തി അല്പമായി കാണുന്നുണ്ട്. രാജാത്ത് യുദ്ധം പ്രകടിപ്പിക്കുന്നത് കളരിപ്പയറ്റിന്റെയും കഥകളിയുടെയും മറ്റും ചുവടുവെപ്പുകളെ അനുകരിച്ചാണ്. ഏതാണ്ട് മുഴുവനും ഗുണമയമായ (പ്രാകൃതമെങ്കിലും) ചവിട്ടുനാടകങ്ങളും ഇക്കാലത്തുണ്ടായിരുന്നു. പിൻപാടുകാരനും, ചിലപ്പോൾ നടനും പാട്ടു പാടുന്ന രീതിയും ജനോവനാടകത്തിലുണ്ട്. ഇതു കൂടാതെ, ഗ്രീക്കുനാടകങ്ങളിലെ 'കോറസ്' പോലെ സംഭവങ്ങളെപ്പറ്റി ഹാസ്യമായി വിമർശനം നടത്തുന്ന ഒരു വിഭാഗം ഉണ്ടായിരുന്നു. ഇന്ത്യയിൽ സദസ്യരെ രസിപ്പിക്കാൻ ഉപയോഗിച്ചിരുന്ന ആഭാസമായ ഫലിതം അന്നത്തെ ഇംഗ്ലീഷ് ഫ്ലാഗ് നാടകങ്ങളെ അനുകരിച്ചുണ്ടാക്കിയതായിരിക്കണം. ജനോവനാടകം നാടൊട്ടുക്കു പടർന്നുപിടിച്ചു. ഇതരക്രിസ്തീയവിഭാഗങ്ങളും

താഴ്ന്ന ഹിന്ദുവിഭാഗങ്ങളും ഈ പുതിയ കലയെ ഏറ്റെടുത്തു. കഥകളി രസിയുമാൻ വേണ്ടത്ര സാങ്കേതികജ്ഞാനമില്ലാതിരുന്ന സാധാരണക്കാർ എല്ലാവരും നാടകത്തിന്റെ പിന്തുണക്കാരായി. ഉയർന്നവർക്കു നാടകത്തെ പുഷ്പത്തോടെയാണ് വിഷ്ണിച്ചിരുന്നത്. സാങ്കേതികജ്ഞാനത്തിന്റെ അത്യുച്ചകോടിയിലെത്തിയ കഥകളിഭ്രമക്കാർക്കു് സ്വാഭാവികതയെ ആധാരമാക്കി നടത്തുന്ന നാടകത്തിൽ എത്രകണ്ടു് ഉന്നതമായ കലാസാധ്യതകൾ ഉണ്ടെന്നു മനസ്സിലാക്കാതെതിൽ അതുടതമില്ല. കേരളത്തിൽ അന്നുണ്ടായിരുന്ന സാമൂഹ്യവും, സാംസ്കാരികവുമായ പരിതഃസ്ഥിതികളിൽ അതങ്ങിനെയായിരിക്കാനേ തരമുള്ളൂ. ഫ്രൂഡൽ പാരമ്പര്യത്തിൽ കലാസ്വാദനം സാങ്കേതികജ്ഞാനമുള്ളവർക്കുവേണ്ടിയാണ്. നാടകമാവട്ടെ തികച്ചും ജനകീയമായ ഒരു കലയാണ്. പോരെങ്കിൽ അതിന്റെ പ്രണേതാക്കൾ സാമൂഹ്യമായി അധഃസ്ഥിതരായവരാണ്. പ്രത്യേകിച്ചുള്ള ഭരതദേശ്യംകൊണ്ടൊന്നുമല്ല, നാടകത്തിന്റെ കഴിവുകളെപ്പറ്റിയുള്ള അജ്ഞതകൊണ്ടുതന്നെ അന്നത്തെ കലാകാരന്മാർ നാടകത്തെ താഴ്ന്നു കെട്ടി. ഈ മാതൃകയും പണ്ടുമാത്രമല്ല ഉണ്ടായതു്. നിരന്തരവാദികളായ നാടകക്കാരുടെ കലാഭാസം മാത്രമായിരുന്നില്ല മുൻപി രാമക്കുറുപ്പിനക്കൊണ്ടു് “ചക്കീ ചക്കര”മെഴുതിപ്പിച്ചതു്. നാടകമെന്ന കലാ രൂപത്തെപ്പറ്റിയുള്ള ചുരുക്കമായൊരു അഭ്യർത്ഥനയുണ്ടായ

ഉയർന്ന യവനിക

പ്രധാന പ്രചോദനം. അദ്വൈതവിദ്യയായ ഉയർന്നവർ  
ഈ കലാരൂപത്തെ പൂർണ്ണത്തോടുകൂടി ഒന്നു നോക്കി,  
കഥകളിസ്ഥലത്തേയ്ക്ക് കയറിപ്പോയി.

എങ്കിലും നാടകപ്രസ്ഥാനം വളർന്നു. മറ്റു കഥകൾ  
നാടകത്തിലേക്കു വന്നു. ഷാർലിമെന്റിൻ ചക്രവ  
ത്തിയുടെ സേനാനിയായിരുന്ന രോളാങ്ങ് എന്ന വീ  
രൻ ഷ്പെയിനിൽ പോയി സമരം ചെയ്ത് വീരസ്വപ്നം  
പ്രാപിച്ചതിന്റെ കാര്യവും മറ്റും 'കാൽമാൻ ച  
രിത്ര'ത്തിൽ പ്രതിപാദിച്ചിരിക്കുന്നു. പതിനൊന്നു  
ദിവസക്കൊണ്ടു മാത്രം അഭിനയിച്ചതിരുന്ന ഒരു ഗം  
ഭീരൻ നാടകമായിരുന്നു 'നെപ്പോളിയൻ ചരിത്രം'.  
എന്നു പറയുമ്പോൾ 'നാടകകല എത്രമാത്രം പുരോഗ  
മിച്ചുവെന്നറിയാമല്ലോ. ഈ നാടകം വടക്കേ ഇന്ത്യ  
യിലെ 'രാമലീല' പോലെ ഭർദ്ദിക്കുകളിൽ നിന്ന്  
കാഴ്ചയ്ക്കൊരേ ആകർഷിച്ചിട്ടുണ്ടത്രേ. ഇങ്ങിനെ വ  
ളർന്നുവന്ന നാടകപ്രസ്ഥാനം അടുത്തതായി നേരിട്ടേ  
ണ്ടിവന്ന എതിർപ്പ് ക്രൈസ്തവപുരോഹിതന്മാരുടേതാ  
യിരുന്നു. നാടകത്തിന്റെ സ്വാധീനശക്തി സഭാചാ  
രവിരുദ്ധമാണെന്ന് ഇന്നത്തേപ്പോലെ അന്നും അവർ  
വിശ്വസിച്ചിരുന്നു. ഈ പ്രശ്നത്തിൽ നിന്നൊഴിയു  
വാൻ വേണ്ടി അന്നത്തെ 'നാടകക്കാർ ബൈബിൾക  
ഥകൾ ഇതിച്ചത്തമാക്കാൻ തുടങ്ങി. ജനങ്ങളെ നാടക  
ത്തിൽനിന്ന് പൂർണ്ണമായി പിന്തിരിപ്പിക്കാൻ സാദ്ധ്യ  
മല്ലെന്നു കണ്ടു പുരോഹിതവർഗ്ഗം അതിന് സസ



നോഷം പ്രോത്സാഹനവും കൊടുത്തു. പക്ഷേ ഈ പ്രസ്ഥാനശാഖയുടെ സന്തതികളെല്ലാം തന്നെ ചാപി ഉളകളായിരുന്നു. ഒരേണ്ണമെങ്കിലും പറയത്തക്ക ജനസമന്തിയാർജ്ജിച്ചതോ കലാസുഭഗമോ ആയിരുന്നില്ല.

ഈ പ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ അടുത്ത ഘട്ടമാണ് ഏറ്റവും പ്രധാനമായത്. അതാണ് സാമൂഹ്യനാടകങ്ങളുടെ ഉദയം. നാടകകലയുടെ സ്വാധീനശക്തി കണ്ടിട്ടായിരിക്കാം, ചില സമുദായപരിഷ്കർത്താക്കൾ നാടകത്തെ സാമൂഹ്യപരിഷ്കാരത്തിന് ഒരു യുഗമാക്കിത്തീർത്തു. ക്രിസ്ത്യാനികളുടെ ഇടയിലെ ഏറ്റവും ഭയങ്കരസാമൂഹ്യരോഗമായ അമ്മായി അമ്മപ്പോരിന്റെ വിമർശിയ്ക്കുന്ന 'മറിയാമ്മനാടകം' മാണം മലയാളത്തിലെ ഒന്നാമത്തെ സാമൂഹ്യനാടകം. ഇത്രയധികം പ്രാവശ്യം അഭിനയിക്കപ്പെട്ടിട്ടുള്ള മറ്റൊരു നാടകം മലയാളഭാഷയിലുണ്ടായിട്ടുണ്ടെന്നു തോന്നുന്നില്ല. മറിയാമ്മനാടകത്തിനു പുറകെ ഒട്ടധികം നാടകങ്ങൾ ഉണ്ടായിട്ടുണ്ട്. പക്ഷേ പൊതുവെ എല്ലാം മോശമായിരുന്നു. (ഈ നാടകങ്ങളുടെ ഏറ്റവും പ്രധാന കുറവ് അവയുടെ അപരിഷ്കൃതസാഹിത്യമായിരുന്നു.) വിദേശികളും, വിദ്യാവിഹീനരായ നാട്ടുകാരും കൂടി സൃഷ്ടിയ്ക്കുന്ന നാടകം അങ്ങിനെയായിരിക്കാനേ തരമുള്ളൂ. അഭിനയവും വേഷവിധാനവുമെല്ലാം പുരോഗമിച്ചുകൊണ്ടിരുന്നു, പക്ഷേ കളിക്കാരുള്ള നാടകങ്ങൾ എല്ലാം മോശമായിരുന്നു. നല്ല നാടകങ്ങൾ പുതിയ

തായി സൃഷ്ടിക്കുവാൻ കഴിവുള്ള വിദഗ്ദ്ധന്മാരെ ഉടെ സേവനം ഈ പ്രസ്ഥാനത്തിന് ലഭിച്ചില്ല. പഴയരൂപം അപരിഷ്കൃതമെന്ന ബോധം പൊതുവേയുണ്ടായി. പുതിയത് ജനിച്ചുമില്ല. (പോരെങ്കിൽ, സാങ്കേതികമായി ഉയർന്ന കഴിവുകളുള്ള തമിഴ്നാടകപ്രസ്ഥാനം കേരളത്തിലെത്തി മത്സരവും തുടങ്ങി. അങ്ങിനെ ആ പ്രസ്ഥാനം താൽക്കാലികമായിട്ടൊന്നു നിലച്ചു.)

(കേരളത്തിന് പുറത്തുനിന്നു വന്ന മൂന്നാമത്തെ നാടകസരണിയാണ് തമിഴ്സംഗീതനാടകം. ശരിയായി സംഘടിപ്പിക്കപ്പെട്ട തമിഴ്നാടകസംഘങ്ങൾ കേരളത്തിൽ സഞ്ചരിച്ചുതുടങ്ങി. (അവയിലെ സംഗീതം വളരെ ഉയർന്നതായിരുന്നു.) അഭിനയകലയിലും അവർ ഏറക്കുറെ വൈദഗ്ദ്ധ്യം സമ്പാദിച്ചുകഴിഞ്ഞിരുന്നു. (കരുണം, വീരം, രാഗം മുതലായ ഭാവങ്ങൾ അഭിനയിക്കുന്നതിൽ തമിഴർ വിജയനാഭനായിരുന്നു. വളരെ സമർത്ഥമായി തയ്യാറാക്കപ്പെട്ട യവനികകളും വേഷവിധാനവും കേരളത്തിലേക്ക് കൊണ്ടുവന്നു. ഇന്ന് അവയെല്ലാം അപരിഷ്കൃതങ്ങളായി തോന്നാമെങ്കിലും, ജനോപനാടകത്തിന്റെ രംഗത്തുനിന്ന് കോവിലമ്പിലേയ്ക്ക് വളരെയധികം ഭൂമുണ്ട്. സൂരികൾ രംഗത്തുവന്ന് അഭിനയിക്കുന്ന സമ്പ്രദായത്തിന് തമിഴുരാണ് മാറ്റുദർശികൾ. ഇതിനല്ലാത്ത പുറമേ നാടകകലയിൽ നിന്ന് അകന്നുനിന്നിരുന്ന വർഗ്ഗങ്ങളേയും വിഭാഗങ്ങളേയും നാടകത്തിലേക്ക് ആകർഷി

മുഖ്യവെന്ന ഒരു വിജയവും തമിഴ് നാടകത്തിനുണ്ട്. ഈ തിരിയിൽ നിന്നു കൊള്ളത്തീയ പന്തം ഇന്നും കേരള കരയിൽ ജപലിക്കുന്നു. തമിഴ് നാടകത്തിന്റെ സാമ്പത്തികവിജയം മലയാളികളെ ആകർഷിച്ചു. പല മലയാളി സംഗീത നാടകസംഘങ്ങളുമുണ്ടായി. ആദ്യ കാലങ്ങളിൽ അവർ അഭിനയിച്ചത് തമിഴ് നാടകങ്ങൾതന്നെയായിരുന്നു. കുറെക്കഴിഞ്ഞു മലയാളസംഗീതനാടകങ്ങൾ ഉണ്ടാവാൻ തുടങ്ങി. ഈ പ്രസ്ഥാനത്തിലെ ഏറ്റവും പ്രസിദ്ധമായ നാമധേയം കെ. സി. കേശവപിള്ളയുടേതാണ്. അദ്ദേഹത്തിന്റെ "സദാരാമ" മലയാളനാടകപ്രസ്ഥാനത്തിലെ ഒരു നാഴികക്കല്ലാണ്. സദാരാമ ഒരു തമിഴ് കഥയാണ്. തമിഴിന്റെ അച്ചിൽ വാത്ത് സംഗീതനാടകവുമാണ്. കവിയും പണ്ഡിതനുമായിരുന്ന നാടകകൃത്തു് നാണ്ടിശ്ശേകം മുതലായി ചിലതെല്ലാം സംസ്കൃതനാടകപ്രസ്ഥാനത്തിൽ നിന്നെടുത്തു് സദാരാമയിൽ ചേർത്തിട്ടുണ്ട്. സദാരാമ മുതൽ, കലാപരമായി അത്ര ഉയർന്നല്ലെങ്കിലും വളരെ പ്രചാരം സിദ്ധിച്ച കുറെ നാടകങ്ങൾ മലയാളത്തിലുണ്ടായി. (കാലാന്തരത്തിൽ ഈ പ്രസ്ഥാനം കൂടുന്ന, ശാകന്തളം, അനാക്കലി മുതലായ കഥകളിൽ കൂടി കടന്നു് സാമൂഹ്യനാടകങ്ങളിലെത്തി. ഇന്നത്തെ മലയാളസംഗീതനാടകം തമിഴിന്റെ ശരിപകർപ്പാണ്.) സാഹിത്യപരമായി അവയെല്ലാം പരാജയമാണ്. എന്നല്ല, അവയുടെ സാമ്പത്തികശക്തികൊണ്ടു നല്ല ഗദ്യനാടകങ്ങൾ ഉണ്ടാവുന്നതിനെ തടയുന്നുവെ

അപോലൂപ പരയം. എങ്കിലും മലയാളനാടകവേദി  
യിൽ അഭിനയകലയെ കരളാക്കി പരിഷ്കരിച്ചതി  
ന് കേരളം തമിഴ്സംഗീത നാടകത്തോടു കടപ്പെട്ടാ  
ണിരിക്കുന്നത്.

പാശ്ചാത്യനാടകപ്രസ്ഥാനത്തിൽ നിന്ന് ആദ്യം  
കേരളത്തിന് കിട്ടിയ സംഭാവന കറേക്കാലത്തെ ജീ  
വിതത്തിനുശേഷം നിശ്ചയമായി. മലയാളനാടകം  
പുനർജീവിച്ചത് പാശ്ചാത്യരാജ്യങ്ങളിൽ നിന്നുള്ള  
രണ്ടാമത്തെ പ്രവാഹത്തിന്റെ ഫലമായിട്ടാണ്. ഇ  
ക്കുറി ഇംഗ്ലണ്ടിൽ നിന്ന്. സംസ്കൃതം പഠിച്ചവർ സം  
സ്കൃതനാടകങ്ങൾ മലയാളത്തിലേക്ക് കൊണ്ടുവന്ന  
തുപോലെ, ഇംഗ്ലീഷ് വിദ്യാഭ്യാസം ലഭിച്ചവർ ഇംഗ്ലീ  
ഷിലെ നാടകങ്ങൾ പരിഭാഷപ്പെടുത്തുവാൻ തുടങ്ങി.  
ഈ രീതിയിൽ മലയാളത്തിലേക്ക് വന്ന എല്ലാ നാട  
കങ്ങളും വിജയകരമായിരുന്നു എന്നു പറഞ്ഞുകൂടാ. അ  
വയെല്ലാതന്നെ പരാജയപ്പെട്ടു എന്നു പറഞ്ഞാൽത  
ന്നെ തെറ്റായിരിക്കുകയില്ല. അഭിനയിക്കാനും വായി  
ക്കാനും കൊള്ളാത്ത പരിഭാഷകളായിരുന്നു മിക്കതും.  
ഇംഗ്ലീഷ് നാടകങ്ങളിലെ സ്വാഭാവികത അന്നത്തെ പ  
രിഭാഷകന്മാർ വേണ്ടത്ര മനസ്സിലാക്കിയിരുന്നെന്നു ത  
ന്നെ തോന്നുന്നില്ല. ഷേക്സ്പിയറുടെ നാടകങ്ങൾ അ  
ന്നത്തെ കാലത്ത് മലയാളത്തിലേക്ക് വിവർത്തനം ചെയ്  
്താൽ എങ്ങിനെയിരിക്കുമെന്ന് ഊഹിക്കാമല്ലോ. വ

ഉർച്ചയെത്തിയ ഒരു നാടകപ്രസ്ഥാനം മറെറാരു ഭാഷയിലേക്ക് പഠിച്ചുനടക സാധ്യമല്ലെന്ന് പലർക്കു തോന്നി. അനുകരണങ്ങളായിരുന്നു അടുത്ത പടി. അതും ചില പ്രമസനങ്ങളുടേതുമാത്രം. അങ്ങിനെയായി സി. വി. യുടെ പ്രമസനങ്ങൾ ഉണ്ടായത്. സി. വി. തുടങ്ങിവെച്ച പ്രസ്ഥാനം ഈ വി. പിന്തുടന്നു. അദ്ദേഹവും കറെ പ്രമസനങ്ങൾ എഴുതി. അങ്ങിനെ വൈദഗ്ദ്ധ്യം നേടിക്കഴിഞ്ഞതിനുശേഷം അദ്ദേഹം ഷേക്സ്പിയറെ അനുകരിച്ച് സീതാലക്ഷ്മി, രാജാകേശവദാസൻ മുതലായ നാടകങ്ങളെഴുതി. ഈ പ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ സന്താനങ്ങളാണു്, വേലുത്തമ്പിള്ളിപ്പാ, കാൽവരിയിലെ കല്പപാദപം, ഹരിശ്ചന്ദ്രൻ മുതലായ നാടകങ്ങൾ. ഇംഗ്ലീഷിൽ നിന്നു് ഒട്ടനവധി നാടകങ്ങൾ, പാഞ്ഞും പറയാതെയും മലയാളത്തിലേക്കെത്തിയിട്ടുണ്ടു്. എല്ലാം വിജയകരമാണെന്നു പറഞ്ഞുകൂടാ.

ആധുനികമലയാളനാടകത്തിൽ ഏറ്റവുമധികം സ്വാധീനശക്തി ചെലുത്തുന്നത് ഇബ്സന്റെ നാടകങ്ങളാണു്. അദ്ദേഹത്തിന്റെ പല നാടകങ്ങളും മലയാളത്തിലേക്കു വിവർത്തനം ചെയ്യപ്പെട്ടിട്ടുണ്ടു്. ചിലതെല്ലാം അനുകരിക്കപ്പെട്ടിട്ടുണ്ടു്. അദ്ദേഹത്തിന്റെ സാങ്കേതികരീതിയെ അനുഗമിച്ച് രചിക്കപ്പെട്ടവയാണു് ശ്രീ. എൻ. കൃഷ്ണപിള്ളയുടെ നാടകങ്ങൾ. ബർനാർഡ്ഷായെ അനുകരിച്ച് അതും മലയാളത്തിൽ

ഉയരുന്ന യുവനിക

നാടകമെഴുതിയിട്ടില്ല. (വിദേശഭാഷകളുമായുള്ള സമ്പർക്കത്തിന്റെ ഫലമായി മലയാളത്തിന് സ്വന്തമായി ഒരു നാടകപ്രസ്ഥാനമുണ്ടായിട്ടുണ്ട്) വിപുലമായ ഒരു നാടകസാഹിത്യം സമൃദ്ധമാണ്. എങ്കിലും ഉള്ളതിൽ വിലതു് തീർച്ചയായും നല്ലവയാണ്. അതിന്നുപുറമേ, ഗതി മുങ്ങാത്തതൊന്നും വിശ്വസിയ്ക്കുവാനുള്ള ലക്ഷണങ്ങളും കാണുന്നുണ്ട്.

---

## ‘കരുണ’യ്ക്കു മന്ദ്രം പിന്ദ്രം

തിവ്രമായ നിരവധി വിമർശനങ്ങൾക്കു ശേഷവും മലയാളസംഗീതനാടകം നിലനില്ക്കുകയാണ്. അതിന്റെ അധമാവസ്ഥയിൽത്തന്നെ നിലനില്ക്കുകയുമാണ്. ഗണ്യമായ സാമ്പത്തിക വിജയം അതിനെ അനുഗ്രഹിക്കുന്നുണ്ട്. ഈ വാസ്തവം മനുഷ്യസ്വഭാവത്തിന്റെ ഒരു വൈകൃതമാണോ എന്നാലോചിക്കേണ്ടതാണ്. അതോ, സംഗീതനാടകത്തിനു സ്വയം ഒരു കലാശാഖയായി നിലനില്ക്കാൻ അപകാശമുണ്ടെന്നും, അതു മലയാളക്കരയ്ക്കു എന്തെങ്കിലും സേവനം ചെയ്തിട്ടുണ്ടെന്നുമുള്ളതാണോ പരമാർത്ഥം? മലയാളസംഗീതനാടകത്തെ ഉദ്ധരിക്കണമെന്ന് ആഗ്രഹിക്കുന്നവർക്ക് ഈ പ്രശ്നം ഒഴിച്ചുനിറുത്തുവാൻ നിവർത്തിയില്ലാത്ത ഒന്നാണ്.

(മലയാളസംഗീതനാടകം ഒട്ടനേകം വിശിഷ്ടരൂപങ്ങളെ സംഗ്രഹമാണ്) ആവർത്തനമാവശ്യമില്ലാത്ത രീതിയിൽ അവ വിമർശിക്കപ്പെട്ടു കഴിഞ്ഞിട്ടുണ്ട്. പക്ഷേ, അതുകൊണ്ട് സംഗീതനാടകം നശിക്കുകയോ നന്നാവുകയോ ചെയ്യുന്നില്ല. അതു നന്നാവണമെങ്കിൽ അതിന്നു പററിയ മാറ്റങ്ങൾ നിർദ്ദേശിക്കുകയാണ്

ചേണ്ടതു്. തകർത്തടിച്ച ഒരു ഖണ്ഡനം എഴുതിത്തള്ളുക എന്നതു്, പ്രായോഗികനിർദ്ദേശങ്ങൾ പുറപ്പെടുവിക്കുന്നതിലും എളുപ്പമാണു്. സാധാരണയായി വിമർശനങ്ങൾ ഒന്നുതന്നെ സംഗീതനാടകത്തെ സഹായിക്കുന്നില്ല. സംഗീതനാടകമെന്ന കലാസരണിയെ പ്പറ്റിയുള്ള അടിസ്ഥാനപരമായ ഒരു തെറ്റിലാണു് യാണിതിനു് കാരണം.

സംഗീതനാടകത്തെപ്പറ്റി സാധാരണയായി പറയുന്ന വിമർശനമാണു് ഈ തെറ്റിനെ തെളിയിക്കുന്നതു്. സംഗീതനാടകത്തിൽ സംഗീതം അധികമായിപ്പോകുന്നുവെന്നാണു് ഇന്നത്തെ പരാതി. പിന്നെ, സംഗീതനാടകം എന്താണു് ചെയ്യേണ്ടതു്? ഗദ്യനാടകവും, സംഗീതനാടകവും രണ്ടു കലാസരണികളാണെന്നും, രണ്ടിന്റെയും രൂപവും ലക്ഷ്യവും ഭിന്നമാണെന്നുമുള്ളതാണു് പരമാർത്ഥം. ഗദ്യനാടകം കളിക്കുന്നതിനിടയിൽ രണ്ടു രാഗവിസ്താരം നടത്തി ഹസ്തതാഡനം വാങ്ങിക്കുക എന്നതല്ല സംഗീതനാടകത്തിന്റെ ലക്ഷ്യം. ഗദ്യനാടകത്തിൽ ഗദ്യം ആശയവിനിമയത്തിനുള്ള ഉപകരണമായി ഉപയോഗിക്കപ്പെടുന്നതുപോലെ സംഗീതനാടകത്തിൽ സംഗീതം പ്രയോഗിക്കപ്പെടുന്നു. പക്ഷേ, ഗദ്യനാടകത്തിൽ ഇതിവൃത്തത്തിനുള്ള പ്രാധാന്യവും സംഗീതനാടകത്തിൽ സംഗീതത്തിനുതന്നെയാണു്. വിവിധരസസമ്മിളിതമായ ഗാനങ്ങൾ കോർത്തിണക്കിയ ഒരു സംഗീതസദസ്സു മാത്രമാണു് സംഗീതനാടകം. ഇതിവൃത്തം രംഗങ്ങളെല്ലാം കോർത്തിടാനുള്ള ഒരു ചുരുട്ട മാത്രമാണു്. ഗദ്യനാടകമേ



ക്കാരുടെ വിമർശനങ്ങൾ സംഗീതനാടകക്കാർ ഗണ്യമാക്കേണ്ടതില്ല. ഇന്നത്തെ സംഗീതനാടകത്തിനുള്ള കുറവു സംഗീതം അധികമായിപ്പോകുന്നുവെന്നതല്ല; കുറഞ്ഞുപോകുന്നുവെന്നതാണ്. ഗദ്യമാണ് അതിരുകുവിന്തെരുപോകുന്നത്. സംഗീതനാടകത്തിന് മാതൃകയായി എടുക്കേണ്ടതു പാശ്ചാത്യസംഗീതനാടകങ്ങളാണ്. ഒപ്പറ (Opera) എന്നു പറയുന്ന ഈ നാടകങ്ങളിൽ സംഭാഷണം ഒട്ടുതന്നെയില്ല. സംഗീതം യഥാർത്ഥജീവിതത്തിൽ ആശയാവിഷ്കരണത്തിന് ഉപയോഗിക്കപ്പെടുന്ന മാർഗ്ഗമല്ലാത്തതുകൊണ്ട്, അതുനാടകത്തിൽ ഉപയോഗിച്ചുകൂടാ എന്നു വാദിക്കുന്നതും അസംബന്ധമാണ്. അങ്ങനെ യാത്രികമായ പ്രതിഫലനമില്ലെങ്കിൽ, സന്ദർശ്യമില്ലെന്നു വന്നാൽ, കലയ്ക്കു ഇല്ലെന്നുവു. പ്രത്യേകിച്ചും സംഗീതനാടകത്തിന്, സ്വാഭാവികതയോടും റീയലിസത്തോടും ഏറ്റവും കുറച്ചുകൂടാതെ ഉള്ളതാണ്. പരിപൂർണ്ണമായ സംഗീതമയമായ ഒരു രൂപത്തിലേയ്ക്കാണ് സംഗീതനാടകം ഉയരേണ്ടിയിരുന്നത്. പക്ഷേ, പ്രത്യേകചരിത്രപരിതസ്ഥിതികൾ ഈ ലക്ഷ്യത്തെ പരാജയപ്പെടുത്തുകയാണുണ്ടായത്.

“സദാഭാവം”യാണല്ലോ മലയാളത്തിലെ പ്രഥമ സംഗീതനാടകം. അതിന്റെ അച്ഛനുമ്മയുമെല്ലാം തമിഴ് സംഗീതനാടകമായിരുന്നു. ‘തമിഴ് സംഗീതനാടകത്തിന്റെ വിജയമാണ് മലയാള സംഗീതനാടകത്തിന്നു പ്രചോദനം നൽകിയത്.’ ഈ വിജയത്തി

ന്റെ അടിസ്ഥാനം കമാവസ്തുവോ, സംഭാഷണമോ, അഭിനയമോ ഒന്നുമല്ലായിരുന്നു. പാണ്ടിക്കാരന് അതു രസിച്ചേയ്ക്കാമെങ്കിലും, കോവിലന്റെ കഥ ആസ്വദിക്കാൻ മാത്രം അപരിഷ്കൃതനായിരുന്നില്ല മലയാളി. കേരളത്തിൽ വേലാമാളുടെയും, ചെല്ലാമാളുടെയും മാംസക്കൊഴുപ്പ് ഉത്തമ അഭിനയമായി തെരവിലുരിക്കപ്പെടുകയുണ്ടായില്ല. മലയാളി തമിഴന്റെ നാടകം കാണാൻ പണംകൊടുത്തത് നല്ല പാട്ടു കേൾക്കണമെന്ന ഉദ്ദേശ്യത്തോടെയായിരുന്നു. മുരുകത്തിൽ തമിഴ് സംഗീതനാടകം വിവിധരസങ്ങൾക്കനുയോജ്യമായ പശ്ചാത്തലത്തോടുകൂടിയ ഒരു പാട്ടുകച്ചേരിയായിരുന്നു. അവയ്ക്കു നാടകരൂപം കിട്ടിയതിന് കാരണമുണ്ട്. ഒരു രാഗത്തിന്റെയോ ഗാനത്തിന്റെയോ രസം പൂർണ്ണമായി ആസ്വദിക്കുന്നതു സാധാരണക്കാരന് അല്പം വിഷമമാണ്. എന്നാൽ സന്തോഷമോ സങ്കടമോ മറ്റേതെങ്കിലും വികാരമോ നിറഞ്ഞ ഒരു സദർഭത്തിൽ അതു പാടിക്കേട്ടാൽ ആസ്വാദനം ക്കുറയ്ക്കുവാൻ സാധ്യമാവും. ഈ ആശയം ശാസ്ത്രീയമായി വിശദീകരണം ചെയ്തല്ല ആദ്യകാലങ്ങളിലെ നാടകകർത്താക്കളും നടന്മാരും പ്രവർത്തിച്ചത്. തമിഴനോടു താരതമ്യപ്പെടുത്തി നോക്കിയാൽ മലയാളിക്ക് സംഗീതവാസന കറവാണ്. അതുകൊണ്ടുതന്നെ (മലയാളസംഗീതനാടകം തമിഴിനേക്കാൾ താഴ്ന്നതായിരുന്നു. ഈ കുറവു നികത്താൻ ചെയ്ത പരിശ്രമം ഒരു പ്രത്യേക പ്ര

സ്ഥാനത്തെ സൃഷ്ടിക്കുകയാണ് ചെയ്തത്. കെ. സി. കേശവപിള്ള ഒരു ഗായക കവിയായിരുന്നു കൂടാതെ സംസ്കൃത പണ്ഡിതനുമായിരുന്നു. തമിഴിന്റെ അന്തർദ്വീപ് നാടകമെഴുതിയ കെ. സി. യുടെ കൃതിയിൽ സംസ്കൃതത്തിന്റെ രൂപങ്ങൾ, കടന്നുകൂടി, നാളി, ശേഖരങ്ങൾ, ഗദ്യസംഭാഷണം, ഭരതവാക്യം എന്നിങ്ങനെ പലതും, ഒരു തമിഴ് നാടകത്തോടു ചേർത്തുണ്ടാക്കിയ കൃതിയാണ് 'സദാഭാമ'. സംഗീതത്തിന്റെ കറുപ്പ് ഗദ്യംകൊണ്ടും അഭിനയംകൊണ്ടും നികത്താനുള്ള ഒരു പരിശ്രമമായിരുന്നു അത്. ചുരുക്കത്തിൽ സംഗീതനാടകവും ഗദ്യനാടകവുംകൂട്ടിച്ചേർത്ത ഒരു പുതിയകലാശാഖയാണ് മലയാളത്തിൽ ഉദയം ചെയ്തത്. "സദാഭാമ" മുതൽ കരുണവരെ ഈ രൂപം പുരോഗമിക്കുകയാണ് ചെയ്തത്. ഈ ഗതിയുടെ ഏറ്റവും ശ്രേഷ്ഠമായ സൃഷ്ടി "കരുണ"യാണ്. സാഹിത്യത്തിനും, സംഭാഷണത്തിനും, ഏക കാലത്തു പ്രാധാന്യം നൽകിയ ഒരു നാടകമായിരുന്നു. ശ്രീ സഞ്ചാസ്തൻ കുഞ്ഞുകുഞ്ഞു പാട്ടുപോൾ കണ്ണു കണ്ടുകൂടാ എന്നും, സംസാരിക്കുന്നതു ചതുരവടിവിലാണ് എന്നും മറ്റും ചില പതിവു വിമർശനങ്ങൾ ഉണ്ട്. എന്തൊക്കെയാണെങ്കിലും മലയാള സംഗീത നാടകചരിത്രത്തിൽ ഏറ്റവും പ്രാധാന്യമർഹിക്കുന്നവ്യക്തി അദ്ദേഹമാണ്. "കരുണ" മുതൽ മലയാളസംഗീതനാടകം അധഃപതിച്ചിട്ടുണ്ട്. അത് അനിവാര്യമായിരുന്നു. മോരും മുതിരയുംപോലുള്ള ഈ വേഴ്ച പുരോഗമിക്കുള്ള മാർഗ്ഗമായിരുന്നു

## ഉയരുന്ന യവനിക

ലൂ. ഒന്നിന്റെ കവർ മററുകൊണ്ടു നികത്തുക എ  
 ന്നു പതിവ് അവ തമ്മിലുള്ള അടിസ്ഥാനപരമായ  
 വൈരുദ്ധ്യംകൊണ്ടു അധഃപതനത്തിലവസാനിച്ചു. നൂ  
 ടകൃത്യത്ത് പാട്ടിന്നും സംഭാഷണത്തിന്നും സമപ്രാധാ  
 ന്യമുള്ള കഥകളെഴുതിക്കൊടുക്കും. അഭിനയിക്കാനു  
 ള്ളവൻ ഏതെങ്കിലുമൊന്നുമാത്രമേ വശമാക്കിയിരി  
 കൂ. (ശ്രീ: സഞ്ചാസ്സൻ മാത്രമാണ് രണ്ടിലും ഏതാ  
 ള്ളു കർത്തൃകിലും കഴിവു കാണിച്ചിട്ടുള്ള ഏകനടൻ.)  
 മൊത്തത്തിലുണ്ടായ ഫലം രണ്ടും അധഃപതിക്കുന്ന  
 തായിരുന്നു. സംഗീതം ഏറ്റവും മോശമായിത്തീർന്നു;  
 സംഭാഷണം വളരെ കൃത്രിമവും. ഇങ്ങനെയാണ് സാ  
 ഗീതനാടകം ഇന്നത്തെ വികൃതരൂപമായി രൂപാന്തര  
 പ്പെട്ടത്.

(സംഗീതനാടകം ഉയരണമെങ്കിൽ അത് ഒരിക്കൽ  
 കൂടി സംഗീതപ്രധാനമായിത്തീരണം) ഒന്നാമതായി,  
 ഏതെങ്കിലും ഒരു കഥയെടുത്ത് ഒരു സാഹിത്യവിശാ  
 രദിനെക്കൊണ്ടു പാട്ടുപോലെ എന്തെങ്കിലുമെഴുതിച്ച്  
 സംഗീതനാടകമുണ്ടാക്കുന്ന പതിവു നിറുത്തണം. അ  
 ത്തരം പാട്ടുകൾ ശരിയായ രാഗത്തിൽ പാടിയാൽ  
 വാക്കുകൾ കറെയൊക്കെ ഒടിക്കേണ്ടിവരും. വാക്കുക  
 ലെ സംരക്ഷിക്കാനുള്ള പരിശ്രമം അവതാളത്തിലും ക  
 ലാശിക്കും. കറയെങ്കിലും പാടാൻ കഴിവുള്ളവരാണ്  
 പാട്ടെഴുതേണ്ടത്. അവർതന്നെ കഥയും എഴുതണം.  
 സംഭാഷണം മിക്കവാറും വർജ്ജിക്കണം. കഥ ഏതാണ്ടു

മുഴുവനും സംഗീതകൊണ്ടുതന്നെ പറയണം. അതിനാലുശ്വസനവന്നാൽ കഥയുടെ ഉപക്രമമോ മറുവിശദീകരണങ്ങളോ രംഗത്തുവന്നു പാട്ടായിത്തന്നെ പറയുന്ന പാത്രങ്ങളുമുണ്ടാകാം. അതിലൊന്നും സ്വാഭാവികത നോക്കേണ്ട ആവശ്യമില്ല. ആത്മഗതം പാടില്ല എന്നു തത്ഥം സംഗീതനാടകത്തെ ബാധിക്കുകയില്ല. ആത്മഗതമില്ലെങ്കിൽ നല്ല പാട്ടുപാടാൻ അവസരമേ ഉണ്ടാകുന്നതല്ല. സംഗീതരൂപത്തിൽ പ്രകടിപ്പിക്കാവുന്ന വികാരങ്ങൾ മാത്രമേ സംഗീതനാടകത്തിൽ ഉണ്ടായിരിക്കാവൂ. കഥ ഒരു ഗാനത്തിൽനിന്നു മറ്റൊന്നിലേയ്ക്കു സൂക്തമിച്ചു, അങ്ങിനെ പോകണം.

(രണ്ടാമതൊന്നുള്ളതു നടന്മാർക്കു നന്നായി പാടാൻ അറിഞ്ഞിരിക്കണമെന്നതാണ്.) രാഗവിസ്താരം കരെയൊക്കെ ആകാമെങ്കിലും അതു കാണികളെ മുഷിപ്പിക്കുന്നതാകരുത്. ഇന്ന് നമ്മുടെ നാടകവേദിയിൽ ഹിന്ദിഗാനങ്ങളുമായി പ്രവേശിക്കുന്നവർ പ്രായേണ അതിലെ അക്ഷരങ്ങളും രാഗവും ഒരുപോലെ തെറ്റിക്കാറുണ്ട്. സാധാരണയായി അഭിനയവിഭഗ്ദ്ധന്മാരെ അനേപഷിച്ചു പോകുന്ന ഒരു പതിവുണ്ടുള്ളത്. നമുക്കു വേണ്ടത് കൂടുതൽ ഭാഗവതർമ്മരയാണ്. അവരെപ്പിടിച്ചു തലമുടിവെട്ടിച്ചു, ഹയൽ മാൻ ഷർട്ടുരി മനുഷ്യവേഷത്തിൽ രംഗത്തിറക്കണമെന്നുമാത്രം. വ്യവഹാരികൾ (സംഭാഷണഗാനം) നാടകത്തിന് ഒരു ഒന്നാമതരം അലങ്കാരമാണ്. പക്ഷേ, രണ്ടുപേർതമ്മിൽ കലഹിക്കുന്നതിന്നു മറ്റും അതുപയോഗിക്കരുതെന്നുമാത്രം.

മുന്നാമത്തെ കാര്യം പശ്ചാത്തലമാണ്. പേരെഴുതി ഒട്ടിച്ച ഓരോമാണിയവും കസവു തുപ്പട്ടാവുമായി രംഗത്തിന്റെ മുന്തിരിവണ്ണ സ്ഥാനമുറപ്പിച്ചിരിക്കുന്ന ഓരോമാണിപ്പിന്നെ രംഗത്തുനിന്ന് ആദ്യമായി ഓടിക്കുന്നു. ആ ഓരോമാണിയവും എടുത്തു പറഞ്ഞായി ഞരം. ഫിഡിൽ, ക്ക് ഉർന്നറു മുതലായ നല്ല ഏഴോ എട്ടോ ഉപകരണങ്ങളുള്ള ഒരു സംഗീതസംഘമില്ലാതെ സംഗീതനാടകം നന്നാക്കാൻ കഴിയുന്നതല്ല. പാട്ടുകൾക്കു പീറ്റുണ്ണ നൽകുന്നതു കൂടാതെ അവർ സാധാരണയായി പശ്ചാത്തലസംഗീതം കൊടുത്തുകൊണ്ടിരിക്കുന്നു. നടന്മാരുടെ മുന്തിരി വന്നിറങ്ങു കാണികളെ കഷ്ടപ്പെടുത്തുകയും ചെയ്തുകൂടാ. പശ്ചാത്തലസംഗീതം കൊടുക്കുന്നതു ക്രിയാപ്രകൃതിയ്ക്ക് അനുയോജ്യമായ വികാരത്തെ സൃഷ്ടിക്കുന്നതായിരിക്കണമെന്നുകൂടി ശ്രദ്ധിക്കേണ്ടതാണ്. ഇന്നത്തെ രംഗത്തു് ഉപകരണങ്ങളുടെ ശബ്ദമല്ലാതെ ഒന്നും കേട്ടുകൂടാ. ശരിയായ പശ്ചാത്തല സംഗീതമാണെങ്കിൽ പാട്ടിന്റെ ശബ്ദത്തിൽനിന്നു താഴെയേ അതു നിൽക്കുകയുള്ളൂ. സൈഗാളിന്റെയും പങ്കജമല്ലിക്കിന്റെയും ഗാനങ്ങൾക്കു കൊടുക്കുന്ന പശ്ചാത്തലത്തിന്റെ രീതി ഒരു നല്ല മാതൃകാപാഠമാണ്. സംഗീതനാടകം മലയാളക്കരയിലെല്ലെന്ന് മാത്രമല്ല തമിഴ്നാട്ടിലും അധഃപതിക്കാൻ മറ്റൊരു കാരണമുണ്ടു്. കർണ്ണാടകസംഗീതം മെലഡി (Melody)യുടെ ഉച്ചകോടിയിൽ എത്തിയിട്ടു കാലം കരയായി. കാര്യമായ ഒരു വളർച്ചയും അതി

ന്നു കാണുന്നില്ലെന്നതുകൊണ്ടു മെലഡി എന്നു മാർഗ്ഗത്തിൽക്കൂടി ഇനി മുന്നോട്ടു പോകാൻ വഴിയില്ല എന്നു തോന്നിക്കുന്നുണ്ട്. അതു ശരിയാണെങ്കിലും, അല്ലെങ്കിലും, നമ്മുടെ സംഗീതത്തിൽ, പ്രത്യേകിച്ചും നാടകത്തിൽ, ക്വാ ഹാർമണി (Harmony) കൂടി കൊണ്ടുവരേണ്ടതു് ആവശ്യമാണ്. പലർക്കൂടി ഒരുമിച്ചു പാടുന്ന ഏർപ്പാടുപോലും നമ്മുടെ നാട്ടിലില്ലാതായിരിക്കുന്നു. ഇതു നാടകത്തിനു് അത്യന്താപേക്ഷിതവുമാണ്. ഇങ്ങനെ സംഗീതം ചർമ്മിപ്പിക്കുകയും, അനാക്കുകയും ചെയ്യുന്നതുകൊണ്ടു മാത്രമേ മലയാളസംഗീതനാടകം ഉയരുകയുള്ളൂ.)

സംഗീതനാടകത്തിൽ സംഗീതമാണ് പ്രധാനമെന്നു പറഞ്ഞതുകൊണ്ടു് കഥ എന്തുമാകാം എന്നു തീർച്ചപ്പെടുത്തി സംഗീതനാടകത്തിലെ കഥയ്ക്കു ചിലസ്വഭാവവിശേഷങ്ങൾ ഉണ്ടായിരിക്കേണ്ടതുണ്ടു്. (സംഗീതം കൊണ്ടുതന്നെ മുഴുവനും പറഞ്ഞു തീർക്കാവുന്ന തരത്തിൽ ലളിതമായ കഥകളാണ് സംഗീതനാടകത്തിനു പററിയതു്.) ഒരു മഹത്തായ ഇതിവൃത്തത്തിനു മാത്രമേ ഈ കഴിവുണ്ടായിരിക്കുകയുള്ളൂ. എളുപ്പത്തിൽ മനസ്സിലാകുന്ന ഒരു സംഘട്ടനമായിരിക്കണം വിഷയം. ഉന്നതസ്ഥാനത്തിരിക്കുന്ന കഥാപാത്രങ്ങളാണ് സംഗീതനാടകത്തിൽ ശോഭിക്കുന്നതു്. സാധാരണയായി ചരിത്ര നാടകങ്ങളും പുരാണകഥകളും സംഗീതനാടകത്തിൽ വിജയിക്കുന്നതിന്റെ രഹസ്യം ഇതാ

൯. അതുകാണ്ടു മറ്റൊരു വിഷയവും സ്വീകാർത്ഥം മല്ലെന്നായില്ല. ഈ കാര്യത്തിലും “കരുണ” ഒരു വിപ്ലവത്തെ കുറിക്കുന്നുണ്ട്. കോവിലന്റേയും അകുഖ്വരിന്റേയും അടുത്തുനിന്നു നാടകം അരസികനും മൊട്ടുത്തലയനുമായ ഉപഗുപ്തന്റെ അടുത്തേയ്ക്കിറങ്ങിയത് ഒരു വലിയ പരിവർത്തനമായിരുന്നു. ദൈവങ്ങളുടേയും, രാജാക്കന്മാരുടേയും കാമചേഷ്ടകൾമാത്രം നാടകവസ്തുവായി ഗണിക്കപ്പെട്ടിരുന്ന കാലത്തു് ഒരു ഉന്നതാദർശം രസപ്രവേശം ചെയ്യിച്ചതു് ഒരു വിപ്ലവം തന്നെ. ഉപഗുപ്തന്റെ ഭക്തിയും, വാസവദത്തയുടെ പ്രേമവും എല്ലാം ഒരു സംഗീതനാടകത്തിനു വേണ്ടതു ശക്തിയോടുകൂടിയ വികാരങ്ങളാണ്. പക്ഷേ, “കരുണ”യ്ക്കുശേഷം കഥാവസ്തുവും അധഃപതിക്കുകയാണ് ചെയ്തതു്. “യാചകി”യിലും മറ്റും ഉൽകൃഷ്ടവും സുന്ദരവും ആയ കഥാവസ്തു സ്വീകരിക്കാൻ യാതിച്ചു കാണുന്നുണ്ട്. പക്ഷേ നാടകകൃത്തിന്റെ ശേഷിക്കുറവുകൊണ്ടാണെന്നു തോന്നുന്നു, അതും പരാജയപ്പെടുകയാണ് ചെയ്തതു്. മറ്റു നാടകങ്ങളെ സംബന്ധിച്ചാണെങ്കിൽ, ലോകത്തുള്ള എല്ലാ രസങ്ങളുംകൂടി കാണികൾക്കു് ഒരുമിച്ചു വിളമ്പിക്കൊടുക്കുവാനുള്ള ഒരു യത്നമാണു് അവയിൽ കാണുന്നതു്. മനുശാസ്ത്രപഠനങ്ങളോ വളഞ്ഞുപുളഞ്ഞ കഥാഘടനയോ സംഗീതനാടകത്തിനു പററിയതല്ല. “മായ”, “സൂ” എന്നീ നാടകങ്ങളിലെ മനുശാസ്ത്രം ശരിയായിരുന്നെങ്കിൽ പ്ലോലും അവ പരാജയപ്പെട്ടുമായിരുന്നു. പാട്ടു കേൾ



കുണതിന്നിടയിൽ ശാസ്ത്രവിചാരത്തിന്നവസരമില്ല. കഥ തുടങ്ങുമ്പോൾ തെളിയിച്ചിട്ടുള്ള പ്രവേശിക്കുന്ന നടൻ അവസാനം അർദ്ധസൻ കൈത്തോക്കുകളായി പ്രവേശിച്ചു. താൻ രാജകുമാരനാണെന്നു പ്രഖ്യാപനം ചെയ്യുന്നതുതീർത്തതും സാഹിത്യത്തിലെന്നതുപോലെതന്നെ നടകളിലും അനുശാസ്യമാണ്. “സുപ്രഭ”യിലും “സാഹല”ത്തിലും നടക്കുന്ന സംഭവങ്ങൾ ഏതെങ്കിലും അപസർപ്പകകഥയ്ക്കു പറ്റിയതായിരിക്കാം; സംഗീതനാടകത്തിൽ അവയ്ക്കു സ്ഥാനമില്ല, തീർച്ച. കറൈ സമുദായശാസ്ത്രം തിരുകിപ്പോയതായിരുന്നുവെന്നു കൊണ്ടുമാത്രം “സുപ്രഭ”യും, “ജാതി”യും പുരോഗമന നടകളായിട്ടു കരുതപ്പെട്ടിരുന്നു; സംഗീതനാടകങ്ങളായിട്ടു കരുതപ്പെട്ടിരുന്നു.

സംഗീതനാടകങ്ങളെ ബാധിച്ചിരിക്കുന്ന മറ്റൊരു രോഗം, മെലോഡ്രാമയുമായി രാഗമുള്ള ചാടിവിഴുന്ന വില്ലനും, കൊമേഡിയനുമാണ്. സാധാരണയായി ഇവരെ രണ്ടുപേരെയും തിരിച്ചറിയാൻ വിഷമമാണ്. നീചപാത്രത്തിന് ഏതു നടകളിലും സ്ഥാനമുണ്ട്. പക്ഷേ, ഇന്നത്തെ വില്ലന്മാർ സദസ്സരെ ചിരിപ്പിക്കുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്. ഫലിതമാണെങ്കിൽ അതു പലപ്പോഴും ആഭാസമായിത്തീരാറുണ്ട്. ഇക്കാര്യത്തിൽ നടകളിൽനിന്നും നടൻ ഒരുപോലെ ശ്രദ്ധിക്കുകയല്ലാതെ മാറ്റമില്ല. സംഭാഷണം കേൾക്കുന്നതോടുകൂടി മെലോഡ്രാമയും മറ്റും കറഞ്ഞുകൊള്ളുമെന്നതാണ് ആ ശാസനം.

മലയാളസംഗീത നടകളെപ്പറ്റിയുള്ള മ

## ഉയരുന്ന യുവനിക

റെറൊരു വിമർശനത്തെപ്പറ്റിയും ഒരു വാക്കു പറയേണ്ടതുണ്ട്. സംഗീതനാടകവേദിയിലെ സ്രീകളുടെ സന്മാർഗ്ഗത്തെപ്പറ്റിയാണത്. നാടകം കണ്ടു രസിച്ചു തിരിച്ചുപോകുന്ന വഴിയാണ് ഈ വിമർശനങ്ങൾ പ്രദർശിപ്പിച്ചിരുന്നത്. നടികൾക്കു സന്മാർഗ്ഗബോധമില്ലെന്നതാണ് ആരോപണത്തിന്റെ ചുരുക്കം. ഈ വിമർശകന്മാരുടെ ആ നിയന്ത്രണത്തിന്റെ ബലഹീനത കൊണ്ടാണ് മിക്കവാറും അവരെക്കുറിച്ചു പറയുന്നതെന്നു ചോദിക്കട്ടെ, സ്രീകളെ മാത്രമാണ് അവർ വിമർശിക്കുന്നതെന്നും ചോദിക്കട്ടെ, സാധാരണക്കാരന് എന്താണ് ഇതിനെപ്പറ്റി പറയാനുള്ളത്? അസാമാന്യരിൽ നടപടികൾ തെറ്റാകുന്നു. നടികളിൽ പലരും അങ്ങിനെ ചെയ്യാതെയാണെന്നും വരാം. പക്ഷേ നാടകം കാണുകയും വേണം അവരെ അധിക്ഷേപിക്കുകയും വേണം എന്ന ഏർപ്പാടു മനസ്സിലാക്കാത്ത ഒന്നാണ്. അവർ നാടകവേദിയെ അശുദ്ധമാക്കുന്നതിൽ ഈ വിമർശകന്മാർ അവരുടെ സ്വന്തം സ്രീജനങ്ങളെ രംഗത്തിറക്കി ആ കലാവിഭാഗം ശുദ്ധീകരിക്കുകയാണ് വേണ്ടത്. ഇന്നത്തെ നടികളുടെ ഉദ്ദേശം പണമുണ്ടാക്കുക മാത്രമായിരിക്കാം. എന്തായാലും അവർ അത്രതന്നെ സുഖകരമല്ലാത്ത ഒരു ജീവിതം നയിച്ച് ഒരു കലയെ നിലനിർത്തിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്നതിനു നമ്മുടെ കൃതജ്ഞതയർഹിക്കുന്നുണ്ട്. തൊട്ടാൽ പൊട്ടുന്ന സന്മാർഗ്ഗഭാഷ്യവുമായി നാടകമെന്ന കേട്ടാൽ തെട്ടി വിറച്ച് അടുക്കളയ്ക്കകത്തു കയറുന്ന നമ്മുടെ കൊച്ചുമ്മമാരെ

ക്കാൾ സമാർത്ഥം നിർഭാഗ്യവതികളായ ഈ നടികൾക്കു തന്നെയാണു്. നടികളുടെ പ്രണയകഥകളും സംഗ്രഹിച്ചു്, ആഭാസമായ അഭിപ്രായ പ്രകടനങ്ങളും നടത്തി രസിക്കുന്ന വിമർശകന്മാരും അധികം ഞ്ഞെളിയേണ്ടതില്ല. ഈ അവസ്ഥയ്ക്കു് പരിഹാരമുണ്ടാകണം. ഇന്നു് ഈ ദുഃസ്ഥിതി നിലനിന്നു വരുന്നതിന്റെ കാരണം നാടകപ്രസ്ഥാനം ചില വ്യക്തികളുടെ വ്യവസായമായിരിക്കുന്നുവെന്നതാണു്. അതിൽ ചെറുപെട്ടുകഴിഞ്ഞിട്ടു് “കമ്പനി പ്രൊപ്പ്രൈറ്റർ”യുടെ ഹിതങ്ങളെ ചെറുത്തുനിൽക്കണമെന്നു പറയുന്നതു് നടക്കുന്ന കാര്യമല്ല. (സ്ട്രീകൾക്കു നാടകവേദിയിൽ രക്ഷ കിട്ടണമെങ്കിൽ നാടകം കലാസമുദായങ്ങളുടെ ഉത്സാഹത്തിൽ നടത്തുന്ന പതിവുണ്ടാകണം) സ്ട്രീകളെ വശപ്പെടുത്താൻ മാത്രമായി ചിലർ നാടകക്കമ്പനികൾ നടത്തുന്നുവെന്നും കേട്ടിട്ടുണ്ടു്. സമുദായം ഒട്ടാകെ രസിക്കുന്ന ഒരു കലയാണു് നാടകം. അതിൽ പങ്കെടുക്കുന്നതു തെറ്റാണെങ്കിൽ രസിക്കുന്നതും തെറ്റാണല്ലോ. വീട്ടിലുള്ള സ്ട്രീകളെ നാടകം കാണാൻ കൊണ്ടുപോകാമെങ്കിൽ അഭിനയിക്കുവാനും അനുവദിയ്ക്കേണ്ടതാണു്.

## നാടകവും ഇതരകലകളും

മനസ്സിലാക്കുകയായി ഇത്രയധികം ബന്ധപ്പെട്ടുകിട്ടക്കുന്നു കലാരൂപം നാടകത്തെപ്പോലെയുണ്ടോ എന്ന് സംശയമാണ്. അഭിനയം, സംഗീതം, വാഗ്മിത്വം, ഗുരതം, ചിത്രണം മുതലായ എല്ലാ കലകളും നാടകരംഗത്തു് സമ്മേളിക്കുന്നു അവയെല്ലാം പശ്ചാത്തലം നിമിഷിക്കുന്നതിനു് സാഹിത്യവും. ഒരു നല്ല നാടകാഭിനയമെടുത്തു് വിശകലനം ചെയ്താൽ ഈ ഭിന്ന ഘടകങ്ങൾ എവിടെയെല്ലാം, എങ്ങിനെയെല്ലാം, നാടകത്തിന്റെ വിജയത്തിൽ പങ്കെടുക്കുന്നുവെന്ന് മനസ്സിലാക്കും.

സാഹിത്യത്തിന്റെ പ്രാധാന്യം പ്രത്യേകം പറയേണ്ടതില്ലല്ലോ. എങ്കിലും, ഇന്ന് അഭിനയിച്ചുകാണാറുള്ള പല വികൃതികളും കാണുമ്പോൾ നാടകത്തിനു് അടിസ്ഥാനം ഒരു സാഹിത്യകൃതിയാണു് എന്ന് ഉന്നിപറയേണ്ടതാണെന്ന് മനസ്സിലാക്കും. നടന്മാരും യവനികകളും കുറെ 'വണ്ണമട്ടു'കളുമുണ്ടെങ്കിൽ നാടകമായി എന്നാണുവെച്ചിട്ടുള്ളതു്. രണ്ടായിരവും മൂവായിരവും രൂപാ പിരിയുന്ന ചില പ്രദർശനങ്ങളിൽ നാടകകൃത്തിനു് അഞ്ചുരൂപാ പ്രതിഫലം കൊടുക്കുന്ന ഒരേർപ്പാടിനെപ്പറ്റി കേട്ടിട്ടുണ്ടു്. അതാണു് നാടകകൃ

ത്തിന് കൊടുത്തിട്ടുള്ള പ്രാധാന്യത്തിന്റെ അളവും ഏഴാംക്ലാസ്സവരെ പഠിച്ച ആക്കും ഒരു നാടകമെഴുതാം എന്ന നിലയാണിനുള്ളത്. ഒരു നിബ്ബന്ധം മാത്രമേയുള്ളൂ, നാടകം ഒരു നല്ല സാഹിത്യകൃതിയായിരുന്നെങ്കിൽ നമ്മുടെ രംഗവേദിയുടെ പുരോഗതി ആദ്യമായി വേണ്ടത് നാടകം പ്രാഥമികമായി ഒരു സാഹിത്യകൃതിയാണെന്ന് മനസ്സിലാക്കുക എന്നതാണ്.

വാഗ്മിത്വകലയുടെ ബഹുമുഖമായ പ്രകടനമാണ് നാടകത്തിൽ കാണുന്നത്. സകല സംഭവങ്ങളും വികാരങ്ങളും സംഭാഷണം കൊണ്ടാണല്ലോ അടങ്കിപ്പിക്കാത്തതീടുന്നതു്. ഈ സംഭാഷണം വെറുതേ നിവ്വികാരമായി ഗുണനഷ്ടികചൊല്ലുന്നതുപോലെ അങ്ങു ഉരുവിട്ടാൽ അത് നാടകം ആകയില്ല. സംഭാഷണത്തിനും ചില ആരോഹണാവരോഹണങ്ങളുണ്ട്. അതുകൊണ്ടു മാത്രമേ പ്രേക്ഷക ഹൃദയങ്ങളിൽ വികാരങ്ങളെ ഉണർത്തിവിടാൻ കഴിയൂ. ഈ തത്വം ഗദ്യനാടകത്തിനും സംഗീതനാടകത്തിനും ഒരുപോലെ സാധ്യമാണ്.

ഗദ്യനാടകത്തിൽ സംഗീതത്തിന് നൂറാനം എവിടെ എന്നും ശങ്കിച്ചേക്കാം. എന്നാൽ നാടകത്തിലെ സംഭാഷണം എപ്പോഴും വാഗ്മിത്വത്തിന്റെ രീതിയിലായിരിക്കുകയില്ല. എന്നോർമ്മിക്കേണ്ടതാണ്. വീരം, രാത്രം മുതലായ ഭാവങ്ങൾ വാഗ്മിത്വത്തിന്റെ സഹായത്തോടെയാണ് പ്രകടിപ്പിക്കപ്പെടുന്നത്. പ

ക്ഷേ കരുണം, ശ്രംഗാരം, മതലായവയിൽ സംഭാഷണം ഭാഷയിലും സ്വരത്തിലും സഹിതമായായിത്തീരുന്നതു കാണാം. “ആ മൃദുഗാനം, മനോഹരഗാനം, സന്ദർശനഗാനം ശ്രവിച്ച് അതിന്റെ വിശപ്രേമലഹരിയിൽ മനോയങ്ങി അതു പാടിയ പുണ്യോകിലമെങ്ങെന്ന് തേടിപ്പോയതാണ് ഞാൻ സോദരി.” (കാൽവരിയിലെ കൽപ്പപാദപം) ഈ വാചകമെങ്ങിനെയാണ് വെറും ഗദ്യത്തിലുച്ചരിക്കുക. അത്തരം സംഭാഷണങ്ങൾക്ക് പ്രത്യേകിച്ചൊരു താളവും രാഗവും നിർണ്ണയിക്കാൻ വയ്യ. സഹിതശാസ്ത്രം അതിനെ അംഗീകരിക്കുകയില്ല. എന്നിരുന്നാലും, നീണ്ടും കുറിയും, ഉയന്നും താഴ്ന്നും പരന്നു ആ ഗദ്ഗദ്യങ്ങളിൽ സംഗീതത്തിന്റെ ആവാവ് കടികൊള്ളുന്നു. ഒന്നുമാത്രം സൂക്ഷിക്കേണ്ടതുണ്ട്. ഈ രീതി അതിരുകടന്നുപോയാൽ അക്ഷരവ്യമായ കൃത്രിമതമായിരിക്കും ഫലം.

നാടകഭിന്നയത്തിൽ ഗുണത്തിനും അടിസ്ഥാനപരമായ ഒരു സ്ഥാനമുണ്ട്. രംഗങ്ങളുടെയിടയിൽ ഓരോ നൃത്തം നടത്തുന്ന ഏർപ്പാടല്ല ഇവിടെ വിവക്ഷിയ്ക്കുന്നത്. നാടകത്തിനിടയിൽ ഗുണം അസ്ഥാനത്താണ്. നാടകത്തിൽ ഗുണത്തിനുള്ള സ്ഥാനം നേരിട്ടല്ല, നടന്മാരുടെ പരിശീലനത്തിലാണ് സ്ഥിതി ചെയ്യുന്നത്. നമ്മുടെ ഏറ്റവും നല്ല നടന്മാരെ അഭിമുഖീകരിയ്ക്കുന്ന ഒരു പ്രശ്നമാണ് കൈകളും കാലുകളും കൊണ്ട് എന്തു ചെയ്യണമെന്നത്. കുറച്ചുകൂടി സമ

യം ഒന്നും ചെയ്യാനില്ലാതെ നിന്നാൽ കൈകൾ ഒരു വക ഭാരമായിത്തീരും. (നാണം കണ്ടുണ്ടുന്ന സ്ത്രീകൾ സാരിത്തുറച്ച് ചുരുട്ടുന്നതുപോലെ ചിലപ്പോൾ പരുഷന്മാരും ചെയ്തുപോകുന്നു. ആ കൈകൾ നിയന്ത്രിച്ച് സാദാഭാവികമായി വയ്ക്കുവാൻ ഗുണത്തിലെ അനുഭവങ്ങൾ സഹായിക്കും. തമിഴ്നെയ്യോല കൈകളെപ്പോഴും മുന്നോട്ടു നിട്ടി അഭിനയിച്ചാൽ കട്ടികളുടെ അഭിനയഗാനമാണെന്ന് തോന്നും. കൈകൾ മാത്രമല്ല, ശരീരം മുഴുവനും, പ്രത്യേകിച്ച് കാലുകളും ഒരു പ്രശ്നമാണ്. കരയധികം സമയം ഒരു സ്ഥലത്തു തന്നെ നിൽക്കേണ്ടിവരുന്ന നടൻ, ഒരു കാലിൽനിന്ന് ഭാരം മറ്റേക്കാലിലേക്കു മാറ്റിയും വളഞ്ഞാടിത്തും മറ്റും നീല്ക്കുന്നതു കാണാം. അത്തരം സന്ദർഭങ്ങളിൽ മാത്രമല്ല, നടക്കുമ്പോഴും ആത്മവിശ്വാസവും സാദാഭാവിതയും വരുത്തുവാൻ ഗുണത്തിന്റെ രീതികൾ സഹായിക്കും. ഗുണത്തെ അനുസരിച്ച് പദം വയ്ക്കുന്നതുകൊണ്ടല്ല, മുഴുവൻ ശരീരവും നിയന്ത്രണാധീനമാക്കുന്നതെങ്ങിനെയെന്ന് മനസ്സിലാക്കുന്നതുകൊണ്ട് ശരിയായി അഭിനയിക്കാൻ കഴിവുള്ള ഏതു നടന്റെയും ചുവനങ്ങൾക്കും അംഗവിക്ഷേപങ്ങൾക്കും ഗുണത്തിന്റെ മെയ് വഴക്കമുണ്ടായിരിക്കും.

രംഗസജ്ജീകരണത്തിലാണ് നാടകലയം ചിത്രകലയുമായി സമ്മേളിക്കുന്നത്. അഭിനയിക്കപ്പെടുന്ന നാടകത്തിന്റെ വൈകാരികപശ്ചാത്തലം തന്നെ പ്രകടിപ്പിക്കുന്ന യവനികകൾ ഉണ്ട്. നാടകവേദി പൂ

ണ്ണവളർച്ചയെത്തിയ സ്ഥലങ്ങളിൽ യവനികാനിർമ്മാണം കലയുടെ ഒരു പ്രത്യേകവിഭാഗമായി വളർന്നുകഴിഞ്ഞിട്ടുണ്ട്. ഈ സ്ഥലത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനം രൂപങ്ങൾക്ക് പ്രത്യേകവികാരങ്ങൾ ജനിപ്പിക്കാൻ ശക്തിയുണ്ടെന്നുള്ള വിശ്വാസമാണ്. വർണ്ണങ്ങൾക്കും ഈ ശക്തിയുണ്ടെന്നാണ് ആധുനികചിത്രകാരന്മാരുടെമതം. അവരുടെ തത്വത്തെ ആസ്പദമാക്കി അവർ നിർമ്മിച്ചിട്ടുള്ള യവനികകൾ വളരെ വിജയകരമായി കാണാറുണ്ട്. ഈ ചിത്രണസാമർത്ഥ്യം തന്നെ മേക്കപ്പിലേക്കും വസ്ത്രധാരണത്തിലേക്കും വ്യാപരിയ്ക്കുന്നുണ്ട്.

ഈ ഭിന്നഘടകങ്ങൾ കാരോണം ഉത്തമമായിരുന്നാൽ മാത്രം പേരും, നാടകാഭിനയം വിജയപ്രദമാകുവാൻ. ഇവയിലേതെങ്കിലും ക്ലിന്നിന്റെയോ പലതിന്റെയോ ഗുണമല്ല, അവയെല്ലാം കൂടി എത്രയധികം ഒത്തിണങ്ങിയിരിക്കുന്നു എന്നാണ് നോക്കേണ്ടതു്.



## നാടകീയവീക്ഷണം

കഥാതന്ത്രത്തിലും പാത്രസൃഷ്ടിയിലും സംഭാഷണരചനയിലും പ്രായേണ വൈദഗ്ദ്ധ്യം കാണിക്കാറുള്ള പല സാഹിത്യകാരന്മാരും നാടകങ്ങളെഴുതി പരാജയപ്പെട്ട് പിന്മാറുന്ന കാഴ്ച സാധാരണയാണ്. തോററിട്ടും പിന്മാറാതെ പിന്നെയും ആ തൊഴിലിൽ ആഓങ്കിലും തുടരുന്നുണ്ടെങ്കിൽ അത് അവരുടെ കലാസ്വഭാവശക്തിയ്ക്കോർ ചോദ്യചിഹ്നമെന്നല്ലാതെ മറ്റൊന്നും തെളിയിക്കുന്നില്ല. ചിലർ നടന്മാരെയും മറ്റു ചിലർ പ്രേക്ഷകരെയും കുറ്റപ്പെടുത്തി തൃപ്തി അടയാറുണ്ട്. പക്ഷേ, നാടക പരാജയപ്പെട്ടുവെന്നതാണ് പരമാത്മം. ഇങ്ങിനെ ഒരു സാഹിത്യവിഭാഗത്തിൽ വിജയം കരസ്ഥമാക്കിയവർ മറ്റൊന്നിൽ ചെല്ലുമ്പോൾ പരാജയപ്പെടുന്നതെങ്ങിനെ എന്നാണിവിടെ പരിശോധിയ്ക്കുന്നത്.

(സാധാരണയായി കഥാകൃത്തുക്കൾക്കാണ് ഈ പരാജയം സംഭവിയ്ക്കുക. അതിനു തക്കതായ കാരണവുമുണ്ട്. കഥയുടെ സാങ്കേതികരീതികളുമായി അവർ നാടകത്തെ സമീപിയ്ക്കുന്നു. നാടകത്തിലും ഒരു കഥയുണ്ടെന്നുള്ള വസ്തുതയാണ് ഈ അബദ്ധത്തിന് പ്രേരകമായിരിക്കുന്നത്. എന്നാൽ നാടകത്തിന്റെ സാങ്കേ

തികരിതി കറേക്കൂടി സങ്കീർണ്ണമാണ്; അതിലും പ്രധാനമായി, അത് കഥയുടേതിൽ നിന്ന് ഭിന്നമാണ്. ഇതു മറന്ന് കഥാകഥന സമ്പ്രദായം നാടകത്തിൽ പ്രയോഗിച്ചുനോക്കുന്നതാണ് പരാജയത്തിന് കാരണം.

കഥയിലെന്താണ് ചെയ്യുന്നത്? ഏതെങ്കിലും ഒരാൾക്കും എങ്ങിനെയോ സ്വീകരിയ്ക്കുന്നു. അതിന് മൂലം കർമ്മസംഭവങ്ങൾ, പരിതസ്ഥിതികൾ മുതലായവ അടുക്കുകയാണുണ്ടാകുന്നത്. പാത്രങ്ങൾക്ക് വ്യക്തരൂപം കൊടുക്കുന്നതും ഈ പരമ്പരയിലെ ജോലിയാണ്. ഇങ്ങിനെ ഒരു ഇതിവൃത്തം രൂപപ്പെടുത്തുന്നതിൽ അത് പരഞ്ഞെടുക്കുന്ന പണിയായി. യഥാർത്ഥജീവിതത്തിലെ സംഭവങ്ങളിൽ ഒരാൾ മറ്റൊരാളോട് ഒരു സംഭവം വിചരിച്ചു പറയുന്ന രീതിയിൽ കഥ പരഞ്ഞെടുപ്പിച്ചാൽ കഥാകഥനവും കഴിഞ്ഞു. കേൾവിക്കാരൻ മുഷിയാതെ, രസം കെടുത്താതെ, പറയണമെന്ന മാത്രമേ അവിടെ നിർബന്ധമുള്ളൂ. ഒരു പാത്രത്തിന്റെ ഹൃദയത്തിലേയ്ക്ക് മുഴിഞ്ഞിറങ്ങാൻ കഥാകൃത്തിനവകാശമുണ്ട്. വേണ്ടിവന്നാൽ ഒരു പാത്രത്തെക്കുറുത്ത് 'കമ്പസാരം' നടത്തിയ്ക്കുന്നതിനും വിരോധമില്ല. എന്നല്ല, കഥയിൽനിന്ന് ഒഴിച്ചുനിർത്തേണ്ടതായി യാതൊന്നും ഈ ഭൂമിയില്ല. സംഭവമോ അസംഭവമോ, ഭൂതമോ ഭാവിയോ എന്താകാം. ഇതുവളരെ വിസ്തൃതമായ ഒരു രംഗത്തുനിന്നും നാടകം

ത്തിലെത്തുമ്പോൾ ഒരു കഥാകാരൻ ഇടുങ്ങിയ ഭിത്തികളാണു് അനുഭവപ്പെടുക. അങ്ങിനെ തോന്നിയില്ലെങ്കിൽ അയാൾക്കു് നാടകമെന്നെന്നറിഞ്ഞുകൂടുന്നതും. അങ്ങിനെയുള്ള ചിലരും അവരുടെ കഥകൾ നാടകം ആക്കാറുണ്ടു്. ഇതിച്ചുത്തവും പാത്രങ്ങളും രംഗങ്ങളുമെല്ലാം കഥയിലേതുതന്നെ. വർണ്ണനകളെല്ലാം രംഗനിർദ്ദേശങ്ങളായും മറുത്തവയെല്ലാം സംഭാഷണമായും രൂപാന്തരപ്പെടുന്നു. അങ്ങിനെ ഒന്നാം അദ്ധ്യായം ഒന്നാം രംഗമായി. പിന്നെ അങ്ങോട്ടെഴുതാൻ താതൊരു വിഷമവുമില്ല. അവസാന രംഗത്തിൽ എല്ലാവരെയും വഞ്ചിശമംഗളം പാടാൻവേണ്ടി രംഗത്തു വരുത്താൻ മാത്രമേ സ്വപ്നം വിഷമമുള്ളൂ. അതും ഒരുവിധത്തിലങ്ങു് കഴിയും. അപ്പോഴാണു് വേദനാപരമായ ഒരു പരമാർത്ഥം, മനസ്സിലാകുന്നതു്; എഴുതിത്തീർത്ത കൃതി നാടകമേയല്ല, സംഭാഷണ പ്രധാനമായ കഥ മാത്രമാണു്! ഈ പരിപാടിയിൽ എന്താണു് തെറ്റു്? സർവ്വവുംതെറ്റു്. ആരംഭിച്ചതു തന്നെ തെറ്റായിരിക്കുമ്പോൾ അനന്തര ഗതിയും അങ്ങിനെയായിരിക്കണമല്ലോ.

ഓരോ പടിയും പ്രത്യേകം എടുത്തുനോക്കാം. ആശയത്തിന്റെ ഘട്ടത്തിൽതന്നെ തെറ്റുണ്ടു് (സമർത്ഥനായ ഒരു കഥാകൃത്തിനു് ഏതു സംഭവവും ഒരു കഥയാക്കാം. എണ്ണാൻ വളരെ കർച്ച കഥകൾ മാത്രമേ നാടകത്തിനു് പറുകയുള്ളൂ. പ്രകൃതമായ ഒരു സംഭവ

ട്ടനം (ആശയങ്ങൾ തമ്മിലോ, വ്യക്തികൾ തമ്മിലോ വിഭാഗങ്ങൾ തമ്മിലോ, ഇവയിൽ പലതും കൂടിച്ചേർന്നോ) ഉണ്ടായിരുന്നത് മാത്രമേ ഒരു നാടകമുണ്ടാകയുള്ളൂ. അത്തരമൊരു ഇതിവൃത്തമടുത്താൽ തന്നെ അതൊരു കഥയാക്കിപ്പോകാം. നാടകത്തിലേയ്ക്കുള്ള വഴി കഥയിൽ കൂടിയല്ല കിടക്കുന്നത്. അത് നേരിട്ടുള്ളതാണ്. ഈ ഘട്ടത്തിലാണ് നാടകീയവീക്ഷണം ആവശ്യമായിത്തീരുന്നത്. നാടകത്തിന് കഥയിൽ നിന്ന് അടിസ്ഥാനപരമായ ഒരു സാങ്കേതിക വ്യത്യാസമുണ്ട്. കഥയിൽ ഒരാൾ മറ്റൊരാളോടു പറയുന്നതായിട്ടാണ് സങ്കല്പം; അഥവാ അവിടെ രണ്ടു ഘടകങ്ങൾ മാത്രമേ ഉദ്ദേശിക്കപ്പെടുന്നുള്ളൂ. നാടകത്തിലാകട്ടെ മൂന്നു ഘടകങ്ങളുണ്ട്; നാടകകൃത്തു്, നാട്യസംഘം, കാണികൾ. വായിച്ചോ കേട്ടോ കാര്യം മനസ്സിലാക്കുന്നതിനു പകരം ഇവിടെ കാണുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്. നാടകം സംഭവങ്ങൾ അതുപോലെ കാണുക. എന്നു പറഞ്ഞതുകൊണ്ട് കഥയിലെ സംഭവങ്ങൾ മുഴുവൻ അതുപോലെ അഭിനയിക്കണമെന്നല്ല. നേരേമറിച്ച് അവയിൽ പലതും അഭിനയിച്ചുകൊള്ളുന്നത് നിർബ്ബന്ധമാണ്. പലതും അഭിനയിക്കാൻ നിവൃത്തിയില്ലാത്തതുകൊണ്ട്; മറ്റു ചിലത് അപ്രധാനമായതുകൊണ്ടും. പോരെങ്കിൽ ഒരു സംഭവം തന്നെ അഭിനയിച്ചുകാണുന്നതും റിപ്പോർട്ട് ചെയ്യുന്നതും തമ്മിൽ സാരമായ വ്യത്യാസമുണ്ടായിരിക്കും. (മൗഢപ്രധാനമായ

സംഭവങ്ങൾ യുക്തിയനുസരിച്ച് ഓരോന്നായി പ്രദർശിപ്പിക്കുകയാണ് നാടകത്തിൽ വേണ്ടത്. ഇത്രയും പാഞ്ഞതുകൊണ്ടു തന്നെ ഇതിവൃത്തം കഥയായി വിഭാവനം ചെയ്യുന്ന രീതിതന്നെ തകരാറാണെന്നു വേർതിരിച്ചു. രംഗമെന്ന കണ്ണാടിയിൽ കൂടി മാത്രമേ ഇതിവൃത്തത്തെ കാണാവൂ. അപ്പോൾ ഓരോ സംഭവവും അനാവശ്യമായതു അപ്രത്യക്ഷമായി, ആവശ്യമനുസരിച്ച് നീളം കുറയ്ക്കും കൂടിയും, ചിലതിനെല്ലാം താമസം തർത്തിലുമധികം പ്രാധാന്യം ലഭിച്ചും രംഗങ്ങളായിത്തീരും. സാധാരണയായി കാണാറുള്ള ഒരു പ്രകൃതിരംഗത്തിന്റെ ചിത്രമെടുത്തു നോക്കിയാൽ കാണുന്ന വ്യത്യാസങ്ങൾ പോലെയാണ് ഇവിടെയും ഉണ്ടായിരിക്കുക. ഇത്തരം പല രംഗങ്ങളായിട്ടാണ് ഒരു നാടകത്തെ കാണേണ്ടത്. അവയുടെ തമ്മിൽ മുറിയാത്ത തുടർച്ച ഉണ്ടായിരിക്കുന്നതല്ല. ഇതിവൃത്തത്തെ തുടർച്ചയായ ഒരു കഥയായിട്ടേ കാണേണ്ടത്. (നാടക സംഭവങ്ങളുടെ ഏതാണ്ടു് സ്വയംപൂർണ്ണമായ രംഗങ്ങൾ അടുക്കി അടുക്കിവെച്ചാണ് ഒരു നാടകം ചമയ്ക്കുന്നത്. രംഗങ്ങളുടെയിടയുള്ള വിടവുകൾ നികത്തേണ്ടതു് ക്ലാസിക്കളുടെ ചുമതലയാണ്.)

(പാത്രസൃഷ്ടിയിലും നാടകീയവീക്ഷണം കൂടിയേ തീരൂ. നാടകത്തിൽ പാത്രത്തിന്റെ വർണ്ണന നാലാമല്ല. ശാരീരികപ്രകൃതികൊണ്ടു് വെളിവാകുന്ന സ്വഭാവലക്ഷണങ്ങളും കഴിവതു കറയ്ക്കണം. നിശ്ചിത

ലക്ഷണങ്ങൾ തികഞ്ഞ നടനാരെ തേടിപ്പോകാൻ സാധ്യമല്ല. സംഭാഷണം, പെരുമാറ്റം ഇതരപാത്രങ്ങളുടെ അഭിപ്രായപ്രകടനം, കഥാഗതി ഇവകൊണ്ടെല്ലാമാണ് ഒരു പാത്രത്തിന്റെ സ്വഭാവനിർണ്ണയം ചെയ്യുന്നത്. ഇതു സാധിക്കണമെങ്കിൽ നാടകത്തിലെ ഓരോ പാത്രാന്തർപ്പനവും നാടകകൃത്തിന്റെ വളരെ വ്യക്തമായ ഒരു ചിത്രം മനസ്സിലുണ്ടായിരുന്നേണ്ടതാണ്. ചെയ്യുന്നതിലും പറയുന്നതിലുമെല്ലാം അതതു പാത്രത്തിന്റെ വ്യക്തിമുദ്രയുണ്ടായിരിക്കണം. അതേ സമയം തന്നെ പാത്രങ്ങൾ ക്ഷാരികളെപ്പോലെ (ഫാസ്റ്റ് ചിത്രങ്ങൾ) ആകാതിരിയ്ക്കാൻ ശ്രമിക്കേണ്ടതുമാണ്.

സംഭാഷണരചനയിലാണ് ഏറ്റവും ദുർന്നിയമമായ പരാജയം കാണാറുള്ളത്. (നാടകത്തിൽ സംഭാഷണമാണ് സർവ്വവും) കഥയിലാകട്ടെ കൂടിയേ തീരൂ എന്നില്ലാത്ത ഒരു ലംകാരവും. കഥാകൃത്തുക്കൾക്ക് യഥാർത്ഥജീവിതത്തിലെ ഒരു രംഗം അതേപടി പകർത്താൻ അസാമാന്യമായ വൈദഗ്ദ്ധ്യമുണ്ടായിരിക്കും. പക്ഷേ ഉദാഹരണപോലെ (അഥവാ ശബ്ദശൃംഖലപോലെ) ഒരു രംഗമെഴുതിയുണ്ടാക്കിയാൽ അതു നാടകീയമാവുകയില്ല. യഥാർത്ഥജീവിതത്തിലെ സംഭാഷണം പലപ്പോഴും വളരെ വിരസമായിരിക്കും. പോരെങ്കിൽ അവ മുൻകൂട്ടി കണ്ടുവെച്ച ഒരു ഉപസംഹാരത്തിലെത്തുകയും പതിവില്ല. നാടകത്തിലാണെങ്കിൽ പറയുന്ന ഓരോ വാക്കിനും പ്രാധാന്യമുണ്ട്. അ

വ്യവീരസമായിരിക്കാനും പാടില്ല. സാധാരണയായി കഥാകൃത്തുകൾ നാടകമെഴുതുമ്പോൾ ഈ വിരസത ധാരാളം അനുഭവപ്പെടാറുണ്ട്. (കഥയിൽ ഒന്നാം തരമായിത്തോന്നിയ സംഭാഷണം നാടകത്തിലെത്തുമ്പോൾ ജീവനില്ലാത്തതായിത്തോന്നിയെന്നു വരാം. അങ്ങിനെ വരുമ്പോൾ അവർ ചെയ്യുന്നത്, എഴുതിയ സംഭാഷണം തന്നെ കറേക്കൂടി വലിയ വാക്കുകളും മറ്റും ചേർത്ത് നാടകീയമാക്കാൻ പരിശ്രമിക്കുകയാണ്. വാചകങ്ങൾ വലിച്ചുനീട്ടി, പദപ്രയോഗങ്ങൾക്ക് പൊടിപ്പും തൊങ്ങലും വച്ചുകെട്ടി, സാധാരണ നാടൻപദങ്ങൾ ഉപേക്ഷിച്ച്; ശബ്ദകോലാഹലമുള്ള സംസ്കൃതപദങ്ങൾ കത്തിത്തിരുത്തി, അങ്ങിനെ ആ ഭാഷാരേഖൻ കഴിഞ്ഞു വരുന്ന “സ്ലീപ്പ്” ഏതോ മലയാളം സൂക്ഷിലെ സംസ്കൃതമുൻപി സന്നി പിടിപെട്ട് സംസാരിയ്ക്കുന്നതുപോലെയിരിക്കും. (ഭാഷ കറേക്കൂടി കൃത്രിമമായി എന്നല്ലാതെ ഈ ഏർപ്പാട് കൊണ്ട് സംഭാഷണം നാടകീയമാകുന്നില്ല. ആരംഭിച്ചപ്പോൾ ആ ശയമെങ്കിലും വ്യക്തമായിരുന്നു. അവസാനിച്ചപ്പോൾ അതും പോയിരിക്കുന്നു. മിച്ചം കിട്ടുന്നത് നിരർത്ഥകമായ കുറച്ചു മെലോഡ്റാമാമാത്രം ഈ പരിണാമം, നാടകത്തിലെ സംഭാഷണമെന്താണെന്ന് ഗ്രാഹിക്കാത്തതുകൊണ്ട് സംഭവിയ്ക്കുന്നതാണ്. (നാടകീയ സംഭാഷണം വെറും യഥാർത്ഥമായിരിക്കരുത്; കൃത്രിമവുമായിരിക്കരുത്. ഭാരോ വാചകത്തിനും വികാരമോ

ഉയർന്ന യവനിക

വിചാരമോ ഉണ്ടായിരിക്കണം. അത് കഥാഗതിയുടെ അനിവാര്യഘടകവുമായിരിക്കണം. അങ്ങിനെയാല്ലാത്തതെല്ലാം വിളിച്ചുപറയുന്നതുകൊണ്ടാണ് വിദൂഷകനെ കൊന്നുകളയേണ്ടി വന്നത്.

(നാടകകൃത്തിനെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം വിജയത്തിന്റെ പ്രഥമനിയമം, ഇതിവൃത്തം മുതലുള്ള തന്റെ കലാസൃഷ്ടി നാടകരൂപത്തിൽ വിഭാവനം ചെയ്യുക എന്നതാണ്.)



## നാടകത്തിലെ പ്രചരണം

നാടകകൃത്തു ചിന്തിയുകയാണ്, “തൊഴിലാളികളുടെ അവകാശവാദങ്ങൾ എത്ര ഭംഗിയായിട്ടാണ് ഞാൻ ആ കഥാപാത്രങ്ങളെക്കൊണ്ട് പറയിച്ചത്. എന്നിട്ടും അത് ആത്മാർത്ഥമായി ആസ്വദിക്കേണ്ട തരക്കാരനാകാൻ ക്രമവിചിക്ഷകയാണ് ചെയ്തത്. കഥാനായകനെക്കൊണ്ട് ഞാൻ ചെയ്തിട്ടു സമരപരിപാടി നം ഭേദമായാലികളെന്ന് നടിക്കുന്ന കലാശാലക്കാർ നിന്ദിക്കുകയാണ് ചെയ്തത്. ഇങ്ങിനെയാവാൻ എന്താ ചെയ്യുക.”

പല നാടകകൃത്തുക്കളും അവരുടെ നാടകം അഭിനയിച്ചു കണ്ടിട്ട് ഈ അഭിപ്രായം പറയുന്നുണ്ട്. അവരുടെ അഭിപ്രായം നല്ല നാടകങ്ങൾ കാണാൻ നമ്മുടെ ജനങ്ങൾക്കു കഴിവില്ലെന്നാണ്. അവരുടെ അഭിപ്രായത്തെ നിഷേധിച്ചുകൊണ്ട് മറ്റു ചിലർ പറയും, നാടകത്തിൽ പ്രചരണം ഏറിയതുകൊണ്ടാണ് പരാജയം സംഭവിച്ചതെന്ന്. ജനതയുടെ സാംസ്കാരിക നിലവാരം വളരെ ഉയർന്നതല്ലെന്ന പരമാർത്ഥം സമ്മതിച്ചാൽതന്നെയും പരാജയത്തിനുള്ള ഉത്തരവാദിത്വം നിന്ന് നാടകകൃത്തു ചൂണ്ടിയിട്ടു വിമുക്തനാ

വന്നില്ല. സാധാരണക്കാരൻ കഥാമമ്മ മനസ്സിലാകത്തക്ക രീതിയിൽ നാടകമഴുതേണ്ടതു് അയാളുടെ ഭാരമാണു്. ഇതു് സാധിയ്ക്കുന്നില്ലെങ്കിൽ നാടകരചനയിൽത്തന്നെ എന്തോ തെരു പാഠിയിട്ടുണ്ടായിരിക്കണം.

ആശയാവിഷ്കരണത്തിനു് നാടകത്തിലെ സങ്കേതം ഉപന്യാസപ്രസംഗങ്ങളല്ല, യാഥാർത്ഥ്യത്തിന്റെ സ്വാഭാവികമായ ചിത്രീകരണമാണു്. കാര്യകാരണബന്ധത്തെ അടിസ്ഥാനപ്പെടുത്തിയുള്ള ശാസ്ത്രീയപഠനം മുദ്രയുത്തെയല്ല ബുദ്ധിയെയാണുണർത്തുന്നതു്. സ്ഥാപിക്കപ്പെട്ടേണ്ട തത്വം വ്യക്തമായ രൂപത്തിൽ, വേണ്ടത്ര തെളിവുകളോടെ പറയുകയാണു്. ഉപന്യാസത്തിന്റെ രീതി. ചില ഉദാഹരണങ്ങളും എടുത്തുപറഞ്ഞുവെന്ന് വരാം. നാടകത്തിലാകട്ടെ, ഈ ഉദാഹരണങ്ങൾ മാത്രമേ ഉണ്ടായിരിക്കുകയുള്ളൂ. വിശദീകരണമോ വ്യാഖ്യാനമോ ഉണ്ടായിരിക്കുകയില്ല. അവയിൽനിന്നു് പൊതുതത്വങ്ങൾ അനുമാനിക്കുകയെന്ന ജോലി പ്രേക്ഷകനു് വീട്ടുകൊടുത്തിരിക്കുകയാണു്. (സംഭവങ്ങൾ പ്രേക്ഷകന്റെ മനസ്സിൽ വച്ചു് വിശകലനം ചെയ്യപ്പെട്ടു് അവൻ ഒരു പ്രത്യേകലക്ഷ്യത്തിൽ എത്തിച്ചേരണമെന്നതാണു് നാടകകൃത്തിന്റെ ഉദ്ദേശ്യം. ഇക്കാര്യം എത്ര ഭംഗിയായി ചെയ്തതിക്കാൻ കഴിയുന്നുവെന്നതാണു് നാടകത്തിന്റെ വിജയമെന്നർത്ഥം.) അനാവശ്യമായി ഭംഗിയെ സൗരയിക്കുന്നതിന്റെ അനാ

ശാസ്ത്രമലങ്ങളെപ്പറ്റി മനുഷ്യസാഹചര്യമായ ഒരു വിജ്ഞാപനപ്രസംഗം കൊണ്ടല്ല "ഭാഗ്യം"യിൽ ആ ആശയത്തെ പ്രകടിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നത്. അതിനുവേണ്ടി ഒരു പ്രസംഗം ചെയ്തിട്ടുണ്ട് "ഓ അത്" പ്രചരണമാണ്! എന്നായിരിക്കും സദസ്യരുടെ സാക്ഷിപത്രം. അവിടെയാണ് നാടകത്തിന്റെ പരാജയം. പ്രചരണം പാപമാണെന്നല്ല. പ്രചരണം ഒരു കറവല്ലെന്ന് മാത്രമല്ല, മനുഷ്യസമുദായത്തിന്റെ പരിഷ്കൃതാവസ്ഥയ്ക്ക് അടിസ്ഥാനം പ്രചരണമാണെന്നും സ്വന്തം ആശയങ്ങൾ പ്രചരിപ്പിക്കണമെന്ന് ആഗ്രഹിക്കാത്തയാൾ അതിൽ ദുഃഖമായി വിശ്വസിക്കുന്നുവെന്ന് പറഞ്ഞുകൂടാ. പ്രവൃത്തികൊണ്ടും വിശ്വാസം കൊണ്ടും ജനസാമാന്യം പൊതുവെ സ്വീകരിച്ചിരിക്കുന്ന ഒരു തത്വമാണിത്. മതവും ശാസ്ത്രവും ഒരുപോലെ പ്രചരണത്തെ ആശ്രയിക്കുന്നു. കലയ്ക്കു മാത്രം അത് നിഷിദ്ധമായിരിക്കുകയില്ലല്ലോ. കലാ രസത്തിന് വേണ്ടി മാത്രമാണെന്ന് വിശ്വസിക്കുന്നവരും ആ അഭിപ്രായം പ്രചരിപ്പിക്കാൻ അവരുടെ കലാ വിനിയോഗിക്കാറുണ്ട്. മേൽപറഞ്ഞ രംഗങ്ങൾ പരാജയപ്പെടുന്നത്, അവ പ്രചരണമായതുകൊണ്ടല്ല; നല്ല പ്രചരണമല്ലാത്തതുകൊണ്ടാണ്. പ്രചരണത്തിന്റെ പ്രഥമതത്വംതന്നെ, അത് പ്രചരണമാണെന്നു തോന്നരുതെന്നാണ്. സദസ്യർ നാടകകൃത്തിനോടു് തത്വപ്രസംഗം ആവശ്യപ്പെടുന്നില്ല. കലയിലെ പ്രചരണം, അഥവാ വി

ഭാഭാസം, വിചാരത്തിൽ കൂടിയല്ല, വികാരത്തിൽ കൂടിയാണ്. ഏതു സംഭവങ്ങളിൽ നിന്ന് നിങ്ങളുടെ തത്വം ഉണ്ടായിട്ടുണ്ടോ ആ സംഭവങ്ങൾ യാഥാർത്ഥ്യമുള്ളതല്ലെന്നു തീർത്തിൽ അവരുടെ മുമ്പിൽ അവതരിപ്പിക്കുക. അപ്പോൾ അവരുടെ വികാരങ്ങൾ ഉണർന്നു. നിങ്ങൾ തത്വങ്ങളിലെത്തിച്ചേന്ന് മാറ്റത്തിൽ കൂടി അവരും അതേ പ്രാപ്യസ്ഥാനത്തെത്തിക്കൊള്ളണം എന്നു വിശ്വസിക്കുക. ഉദാഹരണമായി കേരളത്തിലെ "നാടകകൃത്തു" തന്നെ എടുത്തുനോക്കാം. അതിലെ നായകന്റെ വിമർശനവാചനാദികൾകൊണ്ട് ഇന്നത്തെ നാടകവേദിയുടെ തെറ്റുകളെപ്പറ്റി അവർക്കു മനസ്സിലാക്കുക സാധ്യമല്ല. അയാളുടെ അഭിനയം, പ്രസംഗിക്കുന്ന തത്വങ്ങളെ നിഷേധിക്കുകയുണ്ട്. നേരെ മറിച്ച്, ആ നാടകത്തിലെ ചില രംഗങ്ങൾ മാത്രം "റിഫോഴ്സൽ കാമ്പ്" എന്ന പേരിൽ വിമർശനവും ടിപ്പണിയുമൊന്നും കൂടാതെ പ്രസിദ്ധീകരിച്ചിരുന്നതു വായിച്ചാൽ ഇന്നത്തെ സംഗീതനാടകപ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ തെറ്റുകളെപ്പറ്റി ഏതു പാഠനം സമഗ്രമായ ഒരു ജ്ഞാനമുണ്ടാകും. ഒരു നീണ്ട ഉപന്യാസത്തിനു പോലും കഴിയാത്ത ഒരു കാര്യം ഒന്നുണ്ടു രംഗങ്ങൾ കൊണ്ട് സാധിച്ചിരിക്കുന്നു.

ഇക്കാര്യത്തിൽ ഹാസ്യാനുകരണത്തിനുള്ള സാധ്യതയും ഇവിടെ ഓർമ്മിക്കേണ്ടതാണ്. ശ്രീ. പി. ഭാസ്കരൻ ഇങ്ങിനെയാണ് പ്രകടിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നത്.

ണ്ടു്. തിരഞ്ഞെടുത്ത പേരു പോലും ഒന്നാതെമാണ്. അതു ചെറുതാണ്, സ്തംഭിപ്പിക്കുന്നതാണ്, ശബ്ദിക്കാൻ കൊള്ളാവുന്നതാണ്. 'തീച്ചുള' യെക്കാൾ നല്ലതാണ്. ആ അൽഭുതകരമായ നാമധേയമാണ്. "ഹമീ!" അതിൽ രാഗവിസ്ഫോരക്കണ്ണത്തുണ്ട്, മൈലോഡ് "റാമായുണ്ട്, വില്ലനുണ്ട്, സകലതുമുണ്ട്. അഭിനയിക്കുന്നതോ 'സംഗീതകലയുത', നാടകബഹദൂർ ഗർദ്ദപ്പാ ഭാഗവതരാണ്. അദ്ദേഹം പ്രവേശിച്ചു് രണ്ടു കടക്കനും വിറയ്ക്കുന്ന രീതിയിൽ "ആകാശാന്തരീക്ഷത്തിൽ തുങ്ങിനില്ക്കുന്ന പൊട്ടിത്തെറിയുക്കാൽ സോഡാ ക്ലപ്പികളെപ്പോലെ" 'സ്പിച്ചു' തുടങ്ങുകയായി. കോപം അതിന്റെ മുർഘന്യത്തിലെത്തുമ്പോൾ 'ചന്തിരേഖ'യിൽ... എന്ന് ആലപിച്ചു തുടങ്ങുന്നു. ഗർദ്ദപ്പാ മായാജസംഗീതനാടകത്തെ അവഹേളിച്ചു് ഒരക്ഷരം സംസാരിയ്ക്കുന്നില്ല. പ്രചരണമാണെന്ന് തറയും കസേരയും പ്രതിഷേധിയ്ക്കുന്നുമില്ല. പലപ്പോഴും ഹാസ്യാനുകരണം ഒരു നല്ല പ്രചരണോപാധിയും ഉത്തമനാടകവുമായിത്തീരാറുണ്ട്. പക്ഷേ അതു് സാധാരണ നാടകനിയമങ്ങൾക്കു പുറത്താണെന്നു മാത്രം.

തത്ത്വപരദേശസമയതു് കാഴ്ചക്കാർക്ക് അശ്രദ്ധനായിരിക്കുന്നത് അവന്റെ വളർച്ചക്കാലിനെയല്ല, നാടകകൃത്തിന്റെ കഴിവുകേടിനെയാണ് കാണിക്കുന്നതെന്ന് പറയുന്നതിൽ തെറ്റില്ല. തങ്ങളുടെ കലാജനകീയമാണെന്നവകാശപ്പെടുന്നവരും ഈ തെറ്റു് ചെയ്യാറുണ്ട്. ആത്മാർത്ഥതയുണ്ടെന്നുള്ളതുകാണുമ്പോൾ

അവരുടെ കല വിലപ്പോവുകയില്ല. ദേശാഭിമാനം വേണ്ടതായിരിക്കാം. തൊഴിലാളി ഭരണാധികാരിയാകേണ്ടതുമാണ്. പക്ഷേ ഇക്കാര്യമെല്ലാം പ്രബന്ധരൂപത്തിലോ, യൂണിയൻ സെക്രട്ടറിയുടെ സംഘടനാസങ്കല്പരിലോ കൂടി അവതരിപ്പിക്കപ്പെട്ടാൽ അത് കലയാവുകയില്ല. ദേശാഭിമാനത്തെ തട്ടിയുണർത്തുന്ന സംഭവങ്ങൾ ജീവിതത്തിലുണ്ട്. അവയിലൊന്നിനെ ചിത്രീകരിക്കുക. തൊഴിലാളിയുടെ ജീവിതപ്രശ്നങ്ങളെയും ആവന്റെ യഥാർത്ഥശക്തിയേയും സംഭവരൂപണ പ്രദർശിപ്പിക്കുക. മാതൃകാപാഠങ്ങളെല്ലാംപ്രേക്ഷകന്റെ മനസ്സിൽ ഉറവി ഉറങ്ങു കൊള്ളും. നാടകത്തിലെ കൃത്രിമഭാഷയിലല്ലെങ്കിലും അവൻ കാഴ്ച വിശദമായി മനസ്സിലായിക്കൊള്ളും. ഭാഷയ്ക്കു തിതമായ ഒരു രീതിയിലാണ് അവൻ കാഴ്ചങ്ങൾ മനസ്സിലാക്കുന്നത്. അവൻ റൂട്ടിയംകൊണ്ട്—എന്നല്ല മുഴുവൻ ശരീരം കൊണ്ട്— ആണ് ചിന്തിക്കുന്നത്. ഉപദേശിപ്രസംഗം അറിവു നൽകിയേക്കാം. പക്ഷേ ഏറ്റയത്തെ ഉണർത്തുകയില്ല. വിരസമായ തത്ത്വപരദേശം കേട്ട് മുഷിയുമ്പോൾ കാണികൾ പിറുപിറുക്കുന്നു. അവർ ഒരു രാഷ്ട്രീയസമ്മേളനത്തിൽ സംബന്ധിക്കുകയല്ല, നാടകം കാണുകയാണ്. അവർ പ്രഥമമായി വേണ്ടത് രസിയ്ക്കാൻകൊള്ളാവുന്ന എന്തെങ്കിലുമാണ്.

ഈ ചിന്താഗതിയ്ക്ക് ചില, എതിർവാദങ്ങൾ ഉന്നയിക്കപ്പെടാറുണ്ട്. ഒന്നാമതായി യഥാർത്ഥജീവി

തത്തിൽ ഇത്തരം പ്രസംഗങ്ങളും ചർച്ചകളും നടക്കുന്നില്ല എന്ന ചോദ്യമാണ്. ഉണ്ടു്. നിർത്തിയുകൂടി നടൻപോകുമ്പോൾ ശബ്ദകൂട്ടുന്ന പലരെയും കാണാറുണ്ടു്. പക്ഷേ തലയ്ക്കു് അസാധാരണമായ ചൂടില്ലെങ്കിൽ അതു കണ്ടുനിൽക്കാൻ മുതിരുന്നവർ ചുരുക്കമാണു്. ഉണ്ടെങ്കിൽ അന്നെ അത്തരം രണ്ടായിരം മടിയന്മാരെ ഒരുമിച്ചുകൂട്ടി നാടകം കളിയ്ക്കുക സൗകര്യപ്രദമല്ലല്ലോ. മറിയാൽ ചോദ്യം ആദർശപരമായ നാടകങ്ങളിൽ നിന്നു് താത്പരവിവാദങ്ങൾ പരിപൂർണ്ണമായി ഒഴിച്ചുനിറുത്തുവാൻ കഴിയുമോ എന്നായിരിക്കും. പൂണ്ണമായി ഒഴിച്ചുനിറുത്തണമെന്നു വാദമില്ല. വികാരോന്മേഷകമായ വിവാദങ്ങൾ നാടത്തരം ആകൃഷ്ടവും പരിശുദ്ധവും പ്രസംഗവേദിയാക്കരുതി നമുനം. പ്രസിദ്ധ നാടകകൃത്തുകൾ ഇങ്ങിനെ ചെയ്തിട്ടുണ്ടെന്നുള്ളതാണു് മൂന്നാമത്തെ വാദം. ഇബ്സൻ ബർനാഡ്ഷായും ഒട്ടേറെ ചർച്ചകൾ രംഗത്തു് അവതരിപ്പിക്കുന്നുണ്ടത്രേ! ശരി, അതുപോലെ ചെയ്യാൻ കഴിവുണ്ടെങ്കിൽ ചെയ്യാം. ഇബ്സൻ ചെയ്യുന്നതു പോലെ ആ വിവാദം കഥയുടെ മർമ്മമാക്കിത്തീർക്കാൻ കഴിയുമെങ്കിൽ അതു് നല്ലതാണു്. ഷായ്ബോലെ നിറഞ്ഞുകവിയുന്ന ഹെറിൽ കൂടി വേർതിരിക്കാൻ അതും നന്നു്. ഇബ്സൻറെയും ഷായ്ബെയുടെയും നാടകങ്ങൾ കറേക്കാലത്തേയ്ക്കു് അഭിനയിക്കാതായില്ലാതെ കിടന്നിട്ടുണ്ടെന്നു് മനസ്സിലാക്കണം.

മലയാളനാടകപ്രസ്ഥാനത്തിൽ ഈ പ്രസംഗഭാ  
 ണ് കടന്നുകൂടിയത് “സാമുദായികനാടകം” എന്നറി  
 യപ്പെടുന്ന ഒരുവക ഏർപ്പാടിൽനിന്നാണ്. സാമുദാ  
 യപ്രശ്നങ്ങൾ വിഷയമാക്കണമെന്ന് നാടകകൃത്തിന്  
 ആഗ്രഹമുണ്ട്. എന്നാൽ നാടകകലയെപ്പറ്റി അത്ര  
 പഠിച്ചിട്ടില്ല. ഈ പരിതസ്ഥിതിയിൽ കണ്ടുപിടിക്ക  
 ്പ്പെടുന്ന ചില തന്ത്രങ്ങളാണ് പ്രഭുക്കുമാരനും, സുന്ദരി  
 യും സുശീലയുമായ യാചകിയും തമ്മിൽ സാമുദായിക  
 പ്രശ്നങ്ങളെപ്പറ്റി സംവാദം ചെയ്തിട്ടുള്ളതും മറ്റും.  
 പ്രഭുക്കുമാരൻ കുറെ ലക്ഷം രൂപയും പത്തു കീഴേയുമാ  
 യി പ്രിയതമയോടുകൂടി ശൃംഗാരലഹരിയും പാടി സ്  
 ദസ്സിനെ നമിച്ചു് ആലപ്പുഴ “ഉദ്ധാരണത്തിന്” പോവു  
 ണ്. അധഃകൃതോദ്ധാരണമാണു കഥയെങ്കിൽ നായകൻ  
 ത്യാഗിയായ ഒരുത്തമബ്രാഹ്മണൻ ആയിരിക്കണമെന്നു  
 നിർബ്ബന്ധമുണ്ട്. ഇത്തരം നാടകങ്ങളിൽ തൊഴിലാ  
 ലിയെയും പലയനെയും കാണാനുണ്ടാവുകയില്ലെന്നുമാ  
 ളും. അവരുടെ ജീവിതസമരം എന്തെന്നറിയാത്ത എ  
 ഴുത്തുകാരൻ അത് ചിത്രീകരിക്കാൻ കഴിവില്ല. പി  
 ന്നൊ പ്രസംഗം കൊണ്ടല്ലാതെ എങ്ങിനെയാണ് ത  
 രം പറയുക. തന്റെ തത്വങ്ങൾ അക്ഷരത്തിൽ അ  
 ചുട്ടിച്ചുകളക്കാൽ മാത്രമേ നാടകകൃത്തിന് അവ പ്രക  
 ടിച്ചിട്ടുതായി വിശ്വാസം വരികയുള്ളൂ. അതുകൊ  
 ണ്ട് ‘നല്ല വിപ്ലവം വെച്ചു’ കുറെ സംഭാഷണം  
 എഴുതിച്ചേർക്കുന്നു. വിപ്ലവം പദങ്ങളുടെ കഠിന  
 ത്തിലും ഖരാക്ഷരങ്ങളിലുമാണ് ഒളിച്ചിരിക്കുന്നത്.



ഒന്നുകൂടി നാടകകൃത്ത് ഭാഗ്യമേകേണ്ടതായിട്ടുണ്ട്. ഒരു കഥ പറയുന്നയാളിന് ചാക്യാരെപ്പോലെ എന്തും പറയാനുള്ള അവകാശമുണ്ട്. പക്ഷേ നാടകത്തിൽ അതിന്റെ കർത്താവിന് അഭിപ്രായങ്ങളൊന്നുമില്ലെന്നാണ് ഭാവം. അയാളുടെ സൃഷ്ടിയായ കഥാപാത്രത്തിന് മാത്രമാണ് അഭിപ്രായസ്വാതന്ത്ര്യം. നടന്റെ പിറകിൽനിന്ന് ഒളിഞ്ഞുനോക്കിയും യവനികയ്ക്കിടയിലൂടെ തലനീട്ടിക്കൊണ്ടും തത്പരനായ നമുപദേശിക്കുന്ന നാടകകൃത്തിനോടു് “അകത്തുപോടാ!” എന്ന് പ്രേക്ഷകർ വിളിച്ചുപറഞ്ഞാൽ അതിൽ ശ്രദ്ധിച്ചെടുക്കേണ്ട കാര്യമില്ല അവർ നാടകകൃത്തിനെ കാണാനല്ല വന്നിരിക്കുന്നത്. അവിടെ ഒരു നാടകം നടന്നുകൊണ്ടിരിക്കുകയാണ്. സോഡാക്കാരനെപ്പോലെ അതിനിടയിൽ കടന്ന് നാടകകൃത്ത് തത്പരവിതരണം ചെയ്യുന്നത് പണം കൊടുത്ത് റിക്കററു വാങ്ങിച്ചുവെക്കുവാനായില്ല.

## കേശവദേവിന്റെ നാടകരീതി

ചെങ്കുട്ടിമാസാഹിത്യത്തിൽ നാം കാണുന്ന കേശവദേവിനെയല്ല, ദേവിന്റെ നാടകങ്ങളിൽ നാം കാണുന്നത്. അദ്ദേഹത്തിനു സംഗീതനാടകസംഘങ്ങളുമായി ബീരുപുകാലസമ്പർക്കമുണ്ടായിരുന്നിട്ടുണ്ട്. വേദനാകരമായ പല അനുഭവങ്ങളും അവിടെ അദ്ദേഹത്തിനുണ്ടായിരിക്കേണ്ടിവന്നിട്ടുണ്ട്. 'സുഹൃത്തു', 'ജാതി' എന്ന രണ്ടു നാടകങ്ങൾ അദ്ദേഹം എഴുതുകയും പരിശീലിപ്പിക്കുകയും ചെയ്തു. ഈ രണ്ടു നാടകങ്ങളുടെയും ദയനീയമായ പരാജയം കാണുമ്പോൾ അതിൽ ദേവിനു പുണ്യ ബിമ്ബാണസ്വാതന്ത്ര്യമുണ്ടായിരുന്നില്ലെന്നു വ്യക്തമാകുന്നതാണ്. കച്ചവടത്തിനും സ്രീകളുമായുള്ള സൈദ്ധ്യരഹിതത്തിനും വേണ്ടി മാത്രം നാടകക്കമ്പനികളുണ്ടാക്കുന്ന ചിലരുടെ വലയിലാണ് ദേവ കടുങ്ങിയത്. അവസാനം ഒരു തരത്തിൽ ദേവ് അതിൽ നിന്ന് തലയുരി. ഈ അനുഭവങ്ങളുടെ പാടുകൾ ദേവിന്റെ നാടകസാഹിത്യത്തിൽ ഉടനീളം കാണാവുന്നതാണ്—കറവുകളിലും കഴിവുകളിലും ഒന്നുപോലെ, ഈ അനുഭവങ്ങളുടെ നേരിട്ടുള്ള സന്താനമാണ് "നാടകകൃത്തു". മലയാള സംഗീതനാടകവേദിയെപ്പറ്റി

യും അതൊരു നല്ല പഠനമാണ്. അതിലുമുപരിയായി, ഗുണങ്ങളും ദോഷങ്ങളും ശരിയായി ഉയർത്തിക്കാണിയ്ക്കുന്ന തരത്തിലുള്ള ഒരു വിമർശനംകൂടിയാണത്, ദേവിന്റെ നാടകകലയെപ്പറ്റിത്തന്നെ.

വെറും കച്ചവടമനുസ്ഥിതിക്കാരനായ ഒരു “പ്രൊഫ്രൊ” ടെ മുമ്പിൽ ആദർശശാലിയായ ഒരു നാടകകൃത്തിന് നേരിടേണ്ടിവരുന്ന എത്രപ്പകുപ്പാണ് ഇതിവൃത്തം. കൈത്തോക്കുകളും, അട്ടിപ്പാസുകളും, ചൊട്ടുകളും ധാരാളമായിട്ടുള്ള ഒരു “ചരിത്രം” എഴുതികിട്ടാൻ ആവശ്യപ്പെടുന്ന കമ്പനിയുടമസ്ഥനും, നാടകവും ഭാരതം തമ്മിൽ വേർതിരിച്ചാൻ കഴിവില്ലാത്ത നടി നടന്മാരും ചേർന്ന ആ സംഘത്തിന്റെ ചിത്രത്തേക്കാൾ നല്ല ഒരു വിമർശനം മലയാള സംഗീതനാടക പ്രസ്ഥാനത്തെപ്പറ്റി സാഹിത്യത്തിലുണ്ടായിട്ടില്ല. നായിക, നായകൻ, വില്ലൻ, കൊമേഡിയൻ മുതലായ ടൈപ്പ് പാത്രങ്ങളും, അവരുടെ യാത്രികസ്വഭാവവും വിചിത്രകലാബോധവും എല്ലാം, തീർത്തറിയലിസത്തോടുകൂടി ചിത്രീകരിക്കാൻ ദേവിൻ കഴിഞ്ഞിട്ടുണ്ട്. നോട്ടീസ്സെഴുത്തും, “ചരിത്രത്തി”ൻ പേരിടീലും “വണ്ണമട്ട്”കൾ തിരഞ്ഞെടുക്കുന്നതിലുള്ള ജാഗ്രതയും എല്ലാംകൂടി നോക്കിയാൽ ഹാസ്യനാടകപ്രസ്ഥാനത്തിൽ ദേവിന്റെ അഭിപ്രീതിസ്ഥാനം വ്യക്തമാകും. ഈ നാടകത്തിൽ പ്രത്യേകം ശ്രദ്ധിയ്ക്കുവാനുള്ള മറ്റൊന്നുണ്ട് - നാടകകൃത്തിന്റെ നാടകീയവീക്ഷണം. സംഗീതനാടകത്തിന്റെ അനുഭവംകൊണ്ട്

ദേവിൻ രംഗസ്ഥലത്തിന്റെ പരിമിതികളും സാധ്യതകളും വ്യക്തമായി മനസ്സിലായിട്ടുണ്ട്. അദ്ദേഹത്തിന്റെ നാടകങ്ങൾ അഭിനയിക്കുമ്പോൾ രംഗത്തിന്റെ ഭൂരിഭാഗവും തരിശായി കിടക്കുന്ന പതിവില്ല. എന്നാൽ രംഗത്തു വേണ്ടത്ര സ്ഥാപനകൾ ഉണ്ടായില്ലെന്ന് തോന്നുകയുമില്ല. എവിടെനിന്ന് പ്രവേശിക്കുന്നു, ഏതു വഴി ഇറങ്ങിപ്പോകണം, ഈ പ്രശ്നങ്ങളൊന്നും അവിടെയില്ല. അതെല്ലാം മുൻകൂട്ടി കണ്ടു തന്നെയാണ് അദ്ദേഹം നാടകങ്ങൾ എഴുതുന്നത്. അദ്ദേഹത്തിന്റെ കൃതികളിലെല്ലാം അഭിനയിക്കാനുള്ള തെന്തെങ്കിലുമുണ്ടായിരിക്കും. ഇത്രയധികം രംഗബോധമുള്ള മറ്റൊരു നാടകകൃത്തുമലയാളത്തിലുണ്ടോ എന്നു സംശയമാണ്. ചിലതരം പാത്രങ്ങളെ സൃഷ്ടിക്കുന്നതിലും ദേവിൻ അസാമാന്യ വൈദഗ്ദ്ധ്യമുണ്ട്. പ്രത്യേകിച്ചും ഹർഷപാത്രങ്ങൾ. സംഭാഷണരചനയിലും ദേവ് സമർത്ഥനാണ്. അദ്ദേഹത്തിന്റെ ചൊക്ലിമകളിൽ കാണുന്ന നിസ്സീമമായ സംഭാഷണശൈലി നാടകത്തിലേക്കും സംക്രമിച്ചിട്ടുണ്ട്. കഴിവുള്ള നടന്മാരുടെ കൈയിൽ ദേവിന്റെ ചില പാത്രങ്ങൾ അതിപ്രഭയോടു കൂടി ശോഭിക്കും. ദേവിന്റെ ഫലിതവും ഉത്തമമാണ്. ഇത്രമാത്രമായിരുന്നെങ്കിൽ ദേവിനെ ഒരു തികഞ്ഞ നാടകകൃത്തായി ഗണിക്കാമായിരുന്നു. എന്നാൽ, നിർഭാഗ്യവശാൽ സംഗീതനാടകത്തിന്റെ സ്വാധീനശക്തി അദ്ദേഹത്തെ ചിലപരാജയങ്ങളിലേക്കും നയിച്ചിട്ടുണ്ട്.

നാടകകൃത്തിലെ നായകൻ ഏറ്റവും കൃത്രിമമായ ഒരു ജീവിയാണ്. "കലാകാരൻ" എന്നു പറഞ്ഞു ഒരു പ്രത്യേകതരം ജീവിയുണ്ടെന്നു മനുഷ്യരെ തെറ്റി ഊരിപ്പിടയ്ക്കുന്ന ഒരു മനുഷ്യൻ. പ്രൊഫ്രൊറുടെ ചിത്രവും വളരെ സ്വാഭാവികമായിട്ടുണ്ടെന്നു പറഞ്ഞുകൂടാ. ഇവർ രണ്ടും കഥകളിയിലെ സല്ലാതവും ദുഷ്ടാതവും പോലെ അതിശയോക്തിപരമായിട്ടുണ്ട്. ദേവീന്റെ നാടകസമ്പ്രദായനിൽ അതു കടുത്ത ഒരു അപരാധമല്ലെന്നും വേണമെങ്കിൽ പറയാം. കാരണം ദേവീന്റെ നാടകങ്ങൾ പ്രൗഢനാടകങ്ങളല്ല, 'ബർലൈസ്കളാണ്' (ഒരു തരം ഫാസ്യനാടകം). പാത്രങ്ങൾക്കെല്ലാം അല്പം കൂടുതൽ മായം തേച്ചു രംഗത്തിറക്കുക. അവർ വ്യക്തികളായിട്ടല്ല അവതരിയ്ക്കുന്നത്; ഓരോ ആശയത്തിന്റെ പ്രതിനിധികൾ അഥവാ പ്രതീകങ്ങൾ ആയിട്ടാണ്. ചിത്രീകരിക്കപ്പെടുന്ന ശരീരങ്ങളും യഥാർത്ഥത്തിൽ നിന്നു കടന്നുകൂടി മുഴുപ്പിച്ചുകാണിയ്ക്കുന്നു. ഫലിതമാണ് ഈ വക നാടകങ്ങളുടെ ജീവനാഡി. വെറുതെ ചിരിപ്പിക്കാനുള്ള ഫലിതമല്ല, വിമർശനപരമായ ആക്ഷേപപാഠ്യം ഇതു സാധിക്കുന്നതിനുവേണ്ടിയാണ് വില്ലന്റെ മെലോഡ്റാമായും, കോമേഡിയന്റെ വക്രതയും രംഗത്തു ഉദാഹരിച്ചുകാണിയ്ക്കുന്നത്. (ആ ലക്ഷ്യത്തിൽ ദേവീ തികച്ചും വിജയിക്കുന്നുണ്ട്.) അത്തരം രംഗങ്ങളിൽനിന്നു പൊട്ടുന്നു മുദലവികാരങ്ങളിലേയ്ക്കു സംക്രമിച്ചാൽ

പ്രായേണ പരാജയമായിരിക്കും ഫലം. നാടകം മുഴുവനും ഫലിതമായായി ഏഴാതൻ അദ്ദേഹം തുനിഞ്ഞിരുന്നെങ്കിൽ വിശേഷാത്തരായ കോമഡിക്സ് സൃഷ്ടിക്കാൻ അദ്ദേഹത്തിന് കഴിഞ്ഞേനെ. മെലോഡ്റാമായ പരിമുന്സിപ്പുകൊണ്ടെഴുതിയ നാടകത്തിൽ തന്നെ അല്പമൊക്കെ മെലോഡ്റാമായുണ്ട്. സംഗീതനാടകത്തെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം, മെലോഡ്റാമാ ആത്രായാതെ തെറ്റല്ല. സംഗീതമെന്ന അസാധാരണ കമാണ്. അക്കൂട്ടത്തിൽ കുറച്ച് മെലോഡ്റാമായും കൂട്ടിച്ചേർന്നാൽ വളരെ കൃത്രിമമാകയില്ല. ഗദ്യനാടകത്തിനും സംഗീതനാടകത്തിനും രണ്ടാണല്ലോ മാനദണ്ഡം. ശബ്ദസാധകം ചെയ്യുകയെന്ന പതിച്ചില്ലാത്ത അമ്മുടെ രംഗവേദിയിൽ ഇടയ്ക്കിടയ്ക്കുകിലും കുറച്ച് ശബ്ദമുയർത്തി പറയുവാൻ അവസരം കൊടുത്തില്ലെങ്കിൽ അഭിനയം തീരെ നിർജ്ജീവമായിത്തീരും. കാണ്ഡിക്സ്കൊന്നല്ല, നടൻ തന്നെയും അത് ഏറ്റുവാങ്ങണം. എങ്കിലും ഗദ്യനാടകത്തിൽ മെലോഡ്റാമാ പ്രയോഗിച്ചാൽ തന്നെ അതിന് വളരെ പരിമിതികളുണ്ട്. ചില സ്ഥലങ്ങളിൽ ദേവ് ഈ പരിധികൾ ലംഘിക്കുന്നില്ലേ എന്ന് സംശയിക്കുവാൻ അവകാശമുണ്ട്. ഇതിനുംപുറമേ, “നാടകകൃത്തിൽ” പാട്ടുകൾ ചേർത്തത് ക്ഷന്തവ്യമല്ല. അതിൽനിന്ന് ഒളിച്ചോടിയിട്ടും സംഗീതനാടകത്തിന്റെ ഉദ്ഭവം ദേവിനെ ബാധിച്ചു എന്നുമാത്രമാണതീനത്ത്. “നാടകകൃത്തിന്റെ

ചരിത്രമുണ്ട്. ആ കുടുംബ ദേവീന്റെ വിജയത്തെയും പരാജയത്തെയും ഒരുപോലെ കാണിക്കുന്നുണ്ട്. സംഗീതനാടകത്തോടുള്ള തീവ്രപ്രതിഷേധത്തിന്റെ ഫലമായി ദേവ് “റീഫോംസൽകാമ്പ്” എന്ന പേരിൽ ഒരു ഏകാകനാടകമെഴുതി. സർവ്വം പരിപൂർണ്ണമായ ആ ഏകാകിയുടെ ഉത്തിവിർപ്പിച്ച രൂപമാണ് “നാടകകൃത്ത്” രവിയുടെ ജീവിതത്തിന്റെ ചില വശങ്ങൾ കൂടി കൂട്ടിച്ചേർത്തപ്പോൾ നാടകത്തിന്റെ അംഗിയായ രസം ഫലിതത്തിൽ നിന്ന് മറ്റൊരതിലേയ്ക്കോ മാറി. അവിടെ പരാജയവും ആരംഭിച്ചു.

(ദേവീന്റെ മാതൃ നാടകങ്ങളും പ്രതിഷേധത്തിന്റെ നാടകങ്ങളുമാണ്. “മുന്നോട്ട്” ചിത്രീകരിക്കുന്നത് ദേശീയചാലത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനസ്വഭാവമായ സ്വാതന്ത്ര്യത്തെയാണ് ഉള്ളവനും ഇല്ലാത്തവരും കൂട്ടിച്ചേർന്ന് സ്വാതന്ത്ര്യസമരം നടത്തി വിജയത്തിലെത്തിയപ്പോൾ കാണാം, ദേശീയമുതലാളി, തലേ നവരെ വിദേശീയരോട് സമരം ചെയ്തുകൊണ്ടിരുന്നു തൊഴിലാളിയുടെ മേൽ കുതിര കയറുന്നത്. ദേവീന്റെ ഏറ്റവും വിജയകരമായ നാടകം ഇതാണ്. ഈ നാടകത്തിൽ സംഗീതനാടകത്തിന്റെ പാരമ്പര്യമേ കാണുന്നില്ല. പലയിടങ്ങളിലും പാത്ര സൃഷ്ടി കുറേക്കൂടി നന്നാക്കാൻ കഴിയുമായിരുന്നു. എങ്കിലും ആകെക്കൂടി എടുത്തുനോക്കിയാൽ മലയാളത്തിലെ ഏറ്റവും നല്ല നാടകങ്ങളിൽ ഒന്ന് “മുന്നോട്ട്” ആണെന്നു പറയാം.

അഭിനയിക്കുവാനും “മുന്നോട്ട്” ഉത്തമമാണ്. പക്ഷേ അഭിനയത്തിന്റെ കാര്യത്തിൽ നാടകത്തിന്റെ മേന്മ മാത്രമല്ലല്ലോ നോക്കേണ്ടതു്. സാധാരണക്കാരന്റെ കലാബോധവും, നാട്ടിലെ പൗരസംഗതത്വത്തിന്റെ നിലവാരവുമാണ് ആദ്യത്തെ നിബന്ധനകൾ.

“പ്രധാനമന്ത്രി” അത്രയധികം വിജയിച്ചിട്ടുണ്ടെന്നു പറയുക സാധ്യമല്ല. നിറന്ന ഒരു അനിതിയുമാണ് വീക്ഷയു്. പക്ഷേ അതിനു് വേണ്ടത്ര ശക്തിപ്പെടുത്താൻ കഴിഞ്ഞിട്ടില്ല. ചാത്രങ്ങളുടെ ഹാസ്യചിത്രങ്ങളാണ് പ്രധാനമന്ത്രിയിൽ കാണുന്നത്. ഈ നാടകത്തിൽ അദ്ദേഹം ശ്രമിച്ചതു് ഗംഭീരമായ ഒരു ഭരണനാടകം രചിക്കാനാണ്, സാധിച്ചതോ ഒരു പ്രഹസനസൃഷ്ടിയു്. ദേവ് “പ്രധാനമന്ത്രി”യെ വെറുക്കുന്നു. ബഹുജനപ്രാതിനിധ്യവും പേരി ചൂഷണത്തിനു് നടക്കുന്നു സകല സ്വാതന്ത്ര്യമതികളെയും വെറുക്കുന്നു അതു ന്യായവുമാണ്. പക്ഷേ ഒരു നാടകകൃതു് ന്റെ പാത്രങ്ങളോടു് നിഷ്പക്ഷതയുള്ളവനായിരിക്കണം. അയാൾക്കു കക്ഷിപിടിക്കാൻ അവകാശമില്ല. തന്റെ പാത്രങ്ങൾക്കു പച്ച മുതലിയും കൊടുത്തു പുറത്തിറക്കിയാൽ അതു് യാഥാർത്ഥ്യത്തിന്റെ ചിത്രമായിരിക്കുകയില്ല, കാരിക്കേച്ചറായിരിക്കും. ഫലിതമെന്ന നിലയിൽ അതു വിജയിക്കും, അതിനു് ആശയപരമായ മൂല്യവുമുണ്ടു്. പക്ഷേ പ്രൗഢനാടകമെന്ന നിലയിൽ അതിനു് മെച്ചം കുറവാണ്, അഥവാ



ഒട്ടുതന്നെയില്ല. “പ്രധാനമന്ത്രി”യുടെ മക്കളാണു് “തന്മൂരസംഘ”വും “മന്ത്രിയാക്കല്ലേ”യും. ഇവയിലെല്ലാം പൊതുവേ പാത്രസൃഷ്ടിയിൽ പരാജയം സംഭവിച്ചിട്ടുണ്ടു്. ചില പ്രത്യേക വ്യക്തികളുടെ ചിത്രീകരണത്തിനു് ശ്രമിച്ചതുകൊണ്ടാണിങ്ങനെ വന്നതു് പാത്രസൃഷ്ടിയിൽ മാതൃകകളെടുക്കുന്ന സമ്പ്രദായം തെറ്റല്ല. എങ്കിലും മാതൃകകളുടെ അന്തരീകസ്വഭാവമല്ലാതെ പുറമെയുള്ളതൊന്നും അനുകരണയോഗ്യമല്ല. പ്രത്യേകിച്ചും പേരുകൾ അനുകരിക്കുന്ന സമ്പ്രദായം നിഷിദ്ധമാണു്. അതിൽ ജേർണ്ണലിസത്തിന്റെ ചുവ വരുന്നുവെന്നു മാത്രമല്ല കഴുപ്പും. താൽക്കാലികമായ അതിന്റെ പ്രാധാന്യം കുറഞ്ഞുകഴിഞ്ഞാൽ കൃത്രിമെന്നു വീസ്മരിക്കപ്പെട്ടേക്കാം. എന്നല്ല മാതൃകയായി എടുത്ത വ്യക്തിതന്നെ സാഹചര്യത്തിനടിമപ്പെട്ടു് സമൂഹം മാറിക്കൂടെന്നുമില്ല.

നാടകങ്ങളിൽ നിന്നു് ഏകാങ്കികളിലെത്തുമ്പോൾ, ചെറുകഥകളിലെ ദേവീനെ നാം ഒരിയ്ക്കൽ കൂടി കാണുന്നു. “സമരകവി” എന്ന സമാഹാരത്തിലെ രണ്ടുണ്ണം സംഭാഷണപ്രധാനമായ ചെറുകഥകളാണെന്നുതന്നെ പറയാം. “ഇരുളിന്റെ മറവിൽ” എന്ന കൃത്രിജീവിതാവശ്യത്തിനു വേണ്ടത്ര കൂലി കിട്ടാതെയും, എന്നാൽ ആശങ്കൾ അമർത്താനും കഴിയാതെ ഒരു ചില്ലറ മോഷണത്തിനു പ്രേരിതനാകുന്ന ഒരു തൊഴിലാളിയുടെ ചിത്രമാണു്. ശങ്ക ഒരു കോഴിയെ മോഷ്ടിക്കുന്നു.

പക്ഷേ അത് പാകം ചെയ്യുവാൻ വേണ്ടത്ര മുളകു പോലും അയാളുടെ കടിലിലില്ല. ഒരു തരത്തിൽ അത് ചവച്ചിറക്കിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്നതിനിടയിൽ മറെറായ “ദരിദ്രവാസി” വലിഞ്ഞുകയറി വരികയാണ്. ഒരു വീൽ ശങ്കവും പൊരെയും ‘മാവുന്ത ഭഗവതി’യേയും ‘മാതാവിനെയും’ സാക്ഷിനിറത്തി ഭക്ഷിയ്ക്കലാണു മറ്റ് ദ്രിയുലാണോ. എന്നു തീർത്തുപറഞ്ഞുകൂടാത്ത ഒരു വീരനും കഴിയുന്നു. ഈ കഥയ്ക്ക് നാടകത്തിന്റെ രൂപമുണ്ട്. പക്ഷേ നാടകമായി അത് വിജയിക്കാൻ വിഷമമാണ്. പ്രത്യേകിച്ചും അവർ മറ്റ് ദ്രിയുലും രംഗം അഭിനയിക്കാൻ എളുപ്പമല്ല. ചെറുകഥയെന്ന നിലയ്ക്കുണ്ടെങ്കിൽ “ഇരുളിന്റെ മറവിൽ” ഒരു ഉത്തമധൃഷ്ടിയായിരുന്നുണ്ടെന്നു. “ഫാക്റ്ററിയിലേക്ക്” എന്നതിന്റെ കഥയും ഇതുതന്നെ. റിത്തയുടെയും ലക്ഷ്മിയുടെയും അതിരുകടന്ന സന്മാർദ്ദബോധം ദൃസ്തമാണ്. പരാജയപ്രസ്ഥാനത്തിലേക്ക് ഒളിച്ചുകടത്തപ്പെട്ട റോമാൻറിസിസമാണത്. അതിനും പുറമേ അതൊരു നാടകമേയല്ല. ഒരൊന്നാതരം ചിത്രമാണ്. “പുളവൻ” ആണ് സർവ്വവിധിലെ ഏറ്റവും നല്ല ഏകാങ്കി. ദേവീന്റെ ഫലിതത്തിന് പാത്രസൃഷ്ടിയും വേണ്ടത്ര അവസരം നൽകുന്ന ഒരു കഥയാണിത്. അഭിനയത്തിനും അതു നല്ലതാണ്. അതിലെ ‘കോലോത്തു’ എന്ന ജന്തു, നിർഭാഗ്യവശാൽ സാധാരണ ജീവിതത്തിൽ പലപ്പോഴും കാണേണ്ടതായി വരുന്ന ഒന്നാണ്. ഖദർ, സഹകരണസംഘം, പ്രണയം,

അക്രമരാധിതം, പത്രപ്രവർത്തനം എന്നിങ്ങനെ പല ശാസ്ത്രങ്ങളും ആവാനാശിയിലുള്ള ഒരു വിചിത്രസൃഷ്ടിയായാണ്. തലയുടെ ഒരു വശത്തു് കൈകൾ കൂപ്പി വഴിയിൽ കാണുന്നവരുടെയെല്ലാം തലയ്ക്കു് 'നമസ്കേ'യ്ക്കു് മെറിഞ്ഞുപിടിപ്പിച്ചുകൊണ്ടു് വരുന്ന ആ സ്വഭാവത്തിനു് പല്ലു വാടിപ്പോകാത്തതു് ഒരുഭൂതമാണു്. പലരും ഇതായൊളം ചിത്രീകരിച്ചിട്ടുണ്ടു്. എങ്കിലും ദേവിന്റെ ഭാഗ്യലോകത്തും ബാഷ്പിന്റെ ഭാഗ്യലോകത്തും ആണു് ഏതൊരു മെച്ചപ്പെട്ടതു്. ("അദ്ധ്യായം"യുടെ കാര്യത്തിൽ ഒരു പറയേണ്ടതുണ്ടു്. കമലാക്ഷിയുടെ നിലയിലെത്തിയ ഏതെങ്കിലും സ്ത്രീ ആ ഭയങ്കരമനുഷ്യനു് നിഷേധിയ്ക്കുമോ എന്തു് സംഭവമാണു്. അങ്ങിനെ ചെയ്യുന്നതിനു് സമാധാനമായി അവളും നാടകകൃത്തും കൂടി ഉന്നയിക്കുന്ന തത്വശാസ്ത്രം ഏതിൽ മാത്രമേ നിലനിൽക്കുന്നുള്ളൂ എന്തു് പറയാം (ദേവിന്റെ ഫലിതബോധത്തിന്റെ മറ്റൊരു സന്താനമാണു് "വക്കീലും ഗുമസ്തനും".) "സമരകവി"യിലെ കവി കവിയല്ല. ഒരു ഭയങ്കരയുദ്ധരംഗത്തിലെ ബഹളത്തിന്റെ നടുവിൽ സകലരും മറന്നു് പ്രാഭാതാരുണിമയിൽ ലക്ഷോപലക്ഷം ഭടന്മാരുടെ രക്തവും കണ്ടു് അങ്ങിനെ 'കഞ്ചാവു' പോലെയിരിക്കുന്നവൻ കവിയല്ല; ഭ്രാന്തനാണു്. യുദ്ധരംഗത്തിന്റെ നടുവിൽ "പ്രഭാതത്തിന്റെ മനോഹാരിതയിൽ ലയിച്ചു്" എങ്ങിനെ ഒരു മനുഷ്യൻ ഇരിക്കും. ദേവിന്റെ കവിയ്ക്കു് സമര

മെന്താണെന്നു തീർച്ചയുമില്ല. അഞ്ചാംപത്തിക്കാർ പാ  
രചുട്ടുവഴി ഇരുന്ന ആ രംഗത്തിൽ തുലികയും ഉയ  
ർത്തിപ്പിടിച്ചുകൊണ്ട് നടക്കുന്ന കവി എന്തൊരു 'നൊ  
സ്സ്' ന്നാണ്. പോരുകിൽ പാസ് പോർട്ടും കൈയിൽ  
വെച്ചുകൊണ്ട് അയാൾ, കൃത്യനിർവ്വഹണത്തിലേപ്പെ  
ട്ടിരിക്കുന്നു ഭടന്മാരെ മിനക്കെടുത്തുകയറും. ഇതു ക  
ണ്ടാൽ തോന്നും സകല കവികളുടെയും നെറ്റിയിൽ  
എന്തോ പരസ്യപ്പലകയുണ്ടെന്ന്. ഈ നാടകത്തിൽ  
അന്തരീക്ഷ സൃഷ്ടിയും വളരെ മോശമാണ്. രംഗനിർ  
ദ്ദേശങ്ങളിലല്ലാതെ യുദ്ധത്തിന്റെ പുകയും തീയും കാ  
ണാതില്ല. ദീർഘമായ ഒരു വാദപ്രതിവാദത്തിനോ  
ത്തപചിന്തയോ ഉള്ള അവസരം അവിടെയുണ്ടാകയി  
ല്ല. മുറിഞ്ഞ വാചകങ്ങളും വാക്കുകളും, സദാ ചലനാ  
ത്മകമായ സാദവങ്ങളുമില്ലെങ്കിൽ ഒരു യുദ്ധത്തിന്റെ  
പ്രതീതിയുണ്ടാകാൻ പ്രയാസമാണ്.

അവയുടെ കുറവുകളും മേന്മകളുമുൾപ്പെടെ ദേവി  
ന്റെ നാടകങ്ങൾക്ക് ഒരു വ്യക്തിമുദ്രയുണ്ട്.

## മലയാളത്തിലെ രാഷ്ട്രീയനാടകങ്ങൾ

ഏല്ലാ രാഷ്ട്രീയനാടകങ്ങൾക്കും രണ്ടു ഉത്തരവാദിത്തങ്ങൾ ഉണ്ട്: രാഷ്ട്രീയനാടകം പ്രഥമമായി ഒരു കലാസൃഷ്ടിയാണു് ഏതൊരു കലാസൃഷ്ടിയുടെയും ലക്ഷ്യമായ സൗന്ദര്യം അതിലുണ്ടായിരിക്കണമെന്നതു് അതുകൊണ്ടുതന്നെ നിർബന്ധവുമാണു്. നാടകമെന്ന കലാരൂപത്തിന്റെ നിബന്ധനകൾ പാലിക്കുകയും രസാസ്വാദനത്തിനു് ആവശ്യമായ മറ്റു സവിശേഷതകൾ ഉൾക്കൊള്ളുകയും ചെയ്യുന്നതുകൊണ്ടാണു് രാഷ്ട്രീയനാടകങ്ങൾ അവയുടെ പ്രാസംബന്ധമായ ഉത്തരവാദിത്തം നിറവേറുന്നതു്. ഇതിപ്പത്തത്തിന്റെ സാർവ്വലൗകികസ്വഭാവം, വ്യക്തികളും, ശക്തികളും, വികാരങ്ങളും തമ്മിലുള്ള പരസ്പരസംബന്ധം, പരസ്പരസൃഷ്ടി മുതലായതെല്ലാം മറ്റു നാടകങ്ങളെപ്പോലെ രാഷ്ട്രീയനാടകങ്ങളും നിഷ്കർഷയായി പാലിക്കേണ്ടതാണു്. വീഷയത്തിന്റെ മേന്മയോ ലക്ഷ്യത്തിന്റെ കൗണത്തുമോകൊണ്ടു മാത്രം ഒരു രാഷ്ട്രീയനാടകം പരിപൂർണ്ണമെന്നു ഗണിച്ചുകൂടാത്തതാണു്.

രാഷ്ട്രീയനാടകങ്ങളുടെ രണ്ടാമത്തെ ഉത്തരവാദിത്തം അവയിൽ ഉൾക്കൊണ്ടിരിക്കുന്ന വിഷയത്തെ

സംബന്ധിച്ചാണ് എല്ലാ കലയും പ്രചരണമാണെങ്കിലും അതു സത്യമായിക്കൊള്ളണമെന്നു നിർബന്ധമില്ല. ചുരുക്കമായിട്ടാണെങ്കിലും അസത്യത്തിനും അന്ധതയ്ക്കും കൂട്ടനിക്കുന്ന (പ്രചരണം നടത്തുന്ന) കലാശൃഷ്ടികൾ കാണുവാൻ കഴിയും. എന്നാൽ രാഷ്ട്രീയ നാടകങ്ങളെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം, അങ്ങിനെയൊരവസ്ഥ അസംഭാവ്യമാണ്. അതിനുള്ള കാരണം രാഷ്ട്രീയനാടകങ്ങളുടെ ഉള്ളടക്കത്തിന്റെ സ്വഭാവത്തിൽത്തന്നെ അന്തർഭവിച്ചിരിക്കുന്നു. എന്താണ് ഒരു രാഷ്ട്രീയ നാടകത്തിലെ വിഷയം? ഒരു നാടകം ഒരു സംഘട്ടനത്തിന്റെ കഥയാണ്. രാഷ്ട്രീയനാടകം രാഷ്ട്രീയ രംഗത്തിലെ ഒരു സംഘട്ടനത്തിന്റെയും. ഒരു ജനതയുടെ രാഷ്ട്രീയ ജീവിതത്തിൽ രണ്ടു ഭാഗങ്ങൾ തമ്മിലുള്ള സമരമാ, ഒരു വ്യക്തിയുടെ അന്തരംഗത്തിൽത്തന്നെ ഭിന്നരാഷ്ട്രീയാഭർശങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കുന്ന കോളിളക്കങ്ങളോഎല്ലാം രാഷ്ട്രീയനാടകത്തിന് വിഷയങ്ങളാകാം. ഇതിലേതുതന്നെ ആയിരുന്നാലും അവയിലെല്ലാം സത്യസന്ധത പാലിക്കാതെ നിവൃത്തിയില്ല. ഇവിടെ രാഷ്ട്രീയ ചിന്താഗതിയിലെ ശാസ്ത്രീയ സത്യങ്ങളെയാണ് സത്യമെന്നു ഗണിക്കുന്നത്. രാഷ്ട്രീയ സംഘട്ടനങ്ങളിലെല്ലാതെന്നു നമുക്കു തിരിച്ചറിയേണ്ടതായിരിക്കും. സമരത്തിൽ ഇരുഭാഗക്കാർക്കും ന്യായങ്ങൾ പറയാനുണ്ടായിരിക്കും. പക്ഷെ അതുകൊണ്ടു ശരി, തെറ്റ്

എന്ന വ്യതിരേകത്തിന് കോട്ടം തട്ടുന്നില്ല. വിഷയം സാധാരണക്കാരന്റെ ജീവിതത്തെ ബാധിക്കുന്നതായതുകൊണ്ടു നാടകകൃത്തിന് സ്വതന്ത്രന്റെ കക്ഷിപേരത്തെ ഗന്ധന്തരമില്ല. ദൃശ്യകലകൾക്കു ബഹുജനങ്ങളോടു പ്രത്യേകമായ ഒരടുപ്പമുണ്ടല്ലോ: ഉദാഹരണമായി, പാലാർ സംഭവത്തെ സംബന്ധിച്ച ജനങ്ങളെ കുറ്റപ്പെടുത്തി ഒരു നാടകം രചിക്കുകയെന്നത് അസാധ്യമല്ലെങ്കിലും അതു വിയജിക്കുക അസാധ്യമാണ്. നന്ദിമോ ജനകീയാഭിലാഷങ്ങളോ രാഷ്ട്രീയ കക്ഷികളുടെ തന്ത്രക്കസത്തകൾക്കടിമപ്പെടുന്നതല്ല.

അങ്ങിനെ നോക്കുമ്പോൾ, സ്വതന്ത്രവും സൗരഭ്യവും ഒത്തിണങ്ങിയ ഒരു കലാസൃഷ്ടിയാണ് 'രാഷ്ട്രീയ' നാടകമെന്നു കാണാവുന്നതാണ്. ഈ മാനദണ്ഡം വെച്ചുകൊണ്ടാണ് ഇവിടെ മലയാളത്തിലെ 'രാഷ്ട്രീയ' നാടകങ്ങളെ പരിശോധിക്കുന്നത്.

### പാട്ടബാക്കി

തീയതിക്കണക്കനുസരിച്ച ശ്രീ. കെ. ഭാമോദരന്റെ "പാട്ടബാക്കി"യാണ് മലയാളത്തിലെ ഒന്നാമത്തെ രാഷ്ട്രീയനാടകം. പാട്ടബാക്കി ഒരു രാഷ്ട്രീയ നാടകമാണോ എന്നു സംശയിക്കുന്നവരുണ്ടാകാം. കാരണം, അതിന്റെ ഉള്ളടക്കം സാധാരണയായി നാം രാഷ്ട്രീയമെന്നു ഗണിക്കുന്ന പ്രവർത്തനങ്ങളിൽ പെട്ടതല്ല. (പാട്ടബാക്കിയുടെ പശ്ചാത്തലം കേരളത്തിലെ വർഗ്ഗസമരമാണ്) വർഗ്ഗസമരം രാഷ്ട്രീയസമരമെന്നാണ്. അധികാരത്തിലിരിക്കുന്ന വർഗ്ഗത്തിന്റെ

## ഉയരുന്ന യവനിക

മുഷണത്തെ സംരക്ഷിക്കുന്നതിനുള്ള ഏർപ്പാടാണ് ഭരണകൂടം എന്ന തത്വം ഓർമ്മയിലിരുന്നാൽ ഇക്കാര്യം തികച്ചും വ്യക്തമാകും.

പാട്ടഞ്ചാക്കിയിലെ കഥയിതാണ്. കിട്ടണ്ണി എന്ന ഒരു ഫാക്ടററി തൊഴിലാളി തന്റെ അമ്മ, സഹോദരി, സഹോദരൻ എന്നിവരുമായി ജീവിക്കുന്നു. അവർ താമസിക്കുന്ന വീട് ഒരു കാലത്തു് അവിടുത്തെത്തിരുന്നെങ്കിലും ജനിയുടെ മുഷണംകൊണ്ടു് കിടന്നുകിടന്നു കാലമാകുമ്പോഴേയ്ക്കും ജനിയുടേതായിത്തീർന്നിരിക്കുന്നു. ആ സാധുക്കുടുംബം ജനിക്കു് ഒട്ടവളരെ പാട്ടഞ്ചാക്കിയ്ക്കൊടുക്കാനുണ്ടു്. കിട്ടണ്ണിക്കു കിട്ടുന്ന കൂലിയാണെങ്കിൽ ആ കുടുംബത്തെ പോറ്റാൻ മാത്രം മാറ്റില്ലതാനും. ഈ സ്ഥിതി ജനിയുടെ കാര്യസ്ഥൻ ഒരു അവസരമാണു്. അയാൾ കിട്ടണ്ണിയുടെ സഹോദരിയുടെ പുറകേ കീഴകനായി കൂടുന്നു. ദാരിദ്ര്യംകൊണ്ടു കിട്ടണ്ണി മോഷണത്തിനു പ്രേരിതനാകുന്നു. നിയമം അതിന്റെ അപ്രതിഫലമായ പ്രവാഹത്തിൽ കിട്ടണ്ണിയെ തുരങ്കിലേയ്ക്കു കൊണ്ടുപോകുന്നു. അനാഥമായ ആ കുടുംബത്തെ കാര്യസ്ഥൻ പിന്നെയും അലട്ടുന്നു. കഞ്ഞിമാളു അതിനു ചുലുങ്കൊണ്ടു കൊടുക്കുന്ന ഉത്തരം ഫലവത്തായിരുന്നെങ്കിലും അവരുടെ സാമ്പത്തികനിലയെ നന്നാക്കാൻ പര്യാപ്തമായിരുന്നില്ല. പ്രതികാരമുന്തിയായ രാമൻനായർ ആ കുടുംബത്തെ കടിയടിക്കുന്നു. കിട്ടണ്ണിയുടെ അമ്മ, കൊച്ചുമക്കൾ, കു



ത്തിമർദ്ദവിന്റെ കരങ്ങളിൽ ഏൽപ്പിച്ചുകൊണ്ടു ചെ-  
രുവഴിയിൽ കിടന്നു മരിക്കുന്നു. സമാഗ്ദസംരക്ഷണ  
ത്തിനായി സകലവും ത്യജിച്ച ആ യുവതിയാകട്ടെ ജീ-  
വിതൻമരത്തിൽ പരാജയപ്പെട്ടു വേഴ്യാവുന്നതി സ്പീ-  
കരിക്കുന്നു: ഈ നിലയിലാണ് ജയിൽമോചിതന്മാ-  
രായ കിട്ടിങ്ങിതന്റെ കുടുംബാംഗങ്ങളെ കണ്ടെത്തുന്നത്.  
സമാഭാവീകമായി കിട്ടിങ്ങി ക്ഷോഭിക്കുന്നു. പക്ഷേ അ-  
ല്പസമയംകൊണ്ട് അയാൾ ചില കാര്യങ്ങൾ മനസ്സിലാക്കി  
കുഞ്ഞിമാളുവിനെയുംകൂടി ആജീവനാന്തസമ-  
രത്തിന് ഇറങ്ങി പുറപ്പെടുന്നു.

ഈ നാടകത്തിലെ കഥാവസ്തുവിനു ചില വി-  
ശിഷ്ടഗുണങ്ങൾ ഉണ്ട്. കഥയ്ക്ക് ഒട്ടാകെ അസം-  
ഭാവ്യതയില്ല. അതിലെ സംഭവങ്ങൾ എല്ലാം സാധാ-  
രണ ജീവിതത്തിൽ നിന്നെടുത്തതാണ്. അതുകൊ-  
ണ്ടുതന്നെ ആ സംഘട്ടനങ്ങൾ സാധാരണക്കാരന്മാർ എ-  
ളുപ്പത്തിൽ മനസ്സിലാകുന്നതുമാണ്. കിട്ടിങ്ങിയെ സം-  
ധർശിക്കാമെന്നാണ്, അതിമാണെന്നല്ല മർദ്ദിതവി-  
ഭിന്ദങ്ങളെ രക്ഷിക്കാനുള്ള തീരുമാനത്തിൽ ശ്രീ. ഭാമോ-  
ദൻ യാഥാത്മ്യങ്ങളെ മറന്നുപോയിട്ടില്ല. കിട്ടിങ്ങിയും  
കുഞ്ഞിമാളുവും ഇന്നത്തെ സാമാഗ്ദീകനിയമങ്ങളെ അ-  
നുസരിക്കാൻ ആത്മാർത്ഥമായി പരിശ്രമിക്കുന്നുണ്ട്.  
പക്ഷേ സമുദായം അവരെ അതിന് അനുവദിക്കുന്നി-  
ല്ലെന്നു മാത്രം. സഹോദരിയുടെ മരം മറയ്ക്കുന്നത്  
അതി അങ്ങനെയൊന്നിലും പ്രധാന കാര്യമായിട്ടാണ്

ആസമോദരൻ കണ്ടുകൊണ്ടിരുന്നു. പക്ഷേ അയാളും മോഷ്ടാവായിത്തീർന്നു. രാമൻനായരെ സുധീരം ചെയ്യുക എന്ന ആ പൊൻകുട്ടിയാകട്ടെ, വഴിപോക്കരെ കണ്ണുകൊട്ടിവിളിക്കുന്ന ഒരു വേഷ്യയായിത്തീർന്നു. അങ്ങിനെ അവർ രണ്ടുപേരും പ്രിയതരമായി കരുതിയിരുന്നു ജീവിതമുല്പാദങ്ങൾ അവർ കളഞ്ഞു കളിക്കുന്നു. അതൊന്നും ഈ സമുദായത്തിൽ പ്രായോഗിക പ്രമേയങ്ങളല്ലെന്നു മനസ്സിലാക്കുന്നു. വ്യക്തികളുടെ സ്വഭാവത്തെപ്പറ്റി പ്രധാനമായി സാമുദായിക വ്യവസ്ഥിതിയെ ആശ്രയിച്ചാണ് നിൽക്കുന്നതെന്ന വാദമാണ് ശ്രീ. ദാമോദരൻ ഉന്നയിക്കുന്നത്. ആദർശസുന്ദരമായ ഒരു ജീവിതം സാധ്യമാകണമെങ്കിൽ സാമുദായിക വ്യവസ്ഥിതിക്കുതന്നെ മെഴുകുതിരിയായ ഒരു പരിവർത്തനമുണ്ടാകണം. ഈ ആശയം വ്യക്തമായും വിശ്വസനീയമായും ശ്രീ. ദാമോദരൻ “പാട്ടബാക്കി”യിൽ പ്രകടിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്.

രാഷ്ട്രീയമായി നോക്കിയാൽ “പാട്ടബാക്കി”യുടെ മെച്ചം അതിലെ ചിന്താഗതിയുടെ സത്യസ്ഥിതിയാണ്. രാഷ്ട്രീയോദ്ദേശ്യത്തോടുകൂടിയ കല വിജയകരമാകണമെങ്കിൽ അതിൽ ഉൾക്കൊണ്ടിരിക്കുന്ന സത്യത്തിനു ശാസ്ത്രത്തിന്റെ പിൻബലമുണ്ടായിരിക്കണം. പാട്ടബാക്കിയിൽ ചിത്രീകരിച്ചിരിക്കുന്ന ഭൂസ്ഥിതിക്കൊരു പരിഹാരം നാടകകൃത്തു നിർദ്ദേശിക്കുന്നത് തൊഴിലാളി കർഷകവർഗ്ഗങ്ങളുടെ സംഘടിതശക്തിയാണ്.

കുതിയാണ്. ജന്മിക്കു ആദർശമതിയായ ഒരു സ്വന്തം നത്തെ ജനിപ്പിച്ചു അയാളെക്കൊണ്ടു മർദ്ദിതവർഗ്ഗത്തെ “രക്ഷിക്കു”വാനും മറ്റും ശ്രീ. ദാമോദരൻ ഒരു ബെടുണിപ്പു. കിട്ടുണ്ണിയുടെ ഭാഗധേയം നിർണ്ണയിക്കുന്നത് അവന്റെവശമാണ്. അതുതന്നെയാണ് ചരിത്രം വിളിച്ചറിയിക്കുന്നപരമാർത്ഥം. പാട്ടബാക്കിയിൽ മറ്റൊരു പ്രത്യേകതയുള്ളതു് അതിന്റെ അപസാനമാണ്. മറ്റൊരു സാഹിത്യകാരനായിരുന്നെങ്കിൽ കണ്ണിമാളു കിട്ടുണ്ണിയുടെ കറ്റാരിക്കിരയാവുക എന്നതു തീർച്ചയായിരുന്നു. പക്ഷേ ഇവിടെ പശ്ചാത്താപം, പരാജയമെന്നോഭാവത്തിലേയ്ക്കോ ആത്മഹത്യയിലേയ്ക്കോ അല്ല വഴി തെളിക്കുന്നത്. അതു് ഒരു രാഷ്ട്രീയ പ്രവർത്തകന്റെ ചിന്താഗതിയായിരുന്നുകൂടാ. അതു സത്യമായിരുന്നെങ്കിൽ ഇന്നു വടക്കേ മലബാറിലേയും ചേർത്തലയിലേയും ഒട്ടുവളരെസ്ത്രീകൾ ആത്മഹത്യചെയ്യേണ്ടിവരുമായിരുന്നു. കിട്ടുണ്ണി “എങ്ങിനെയെന്നു കാണിച്ചതാം, വത്ര” എന്നു പറഞ്ഞു കണ്ണിമാളുവിന്റെകയ്യുംപിടിച്ചു പടക്കളത്തിലേയ്ക്കിറങ്ങുകയാണ്.

(കഥാകൃദനയുടെ ലാളിത്യവും ഉള്ളടക്കത്തിന്റെ സത്യാവസ്ഥയും “പാട്ടബാക്കി”യെ മലയാളത്തിലെ ഏറ്റവും വിജയകരമായ രാഷ്ട്രീയ നാടകമാക്കിത്തീർക്കുന്നു) ഈ നാടകത്തിന്റെ നീണ്ട ചരിത്രവും ഈ അനുമാനത്തെ പിന്താങ്ങുന്നുണ്ട്. (മലബാറിലെ കർഷകപ്രസ്ഥാനത്തിൽനിന്നു് ഉടലെടുത്ത ഒരു കലാസൂ

ഷ്ടിയാണ് “പാട്ടഞ്ചാക്കി”. അതിലെ കഥയും അഗ്ര  
 ങ്ങളും പാത്രങ്ങളുമെല്ലാം കർഷകജീവിതത്തിന്റെ പ്ര  
 തീകൾക്കുമാത്രം മാത്രമാണ്) കർഷകസമരത്തിലെ പ  
 ങ്കാളിത്തമാണ് അടക്കമുള്ളതിനാലായിരുന്ന പ്രചോദ  
 നം. കിട്ടണ്ണി എത്തിച്ചേരുന്ന തത്വം ശ്രീ. ദാമോ  
 ദരന്റെ തലയിൽ മുളച്ചുണ്ടായതല്ല; കർഷകജനത  
 അവരുടെദൈനംദിനജീവിതംകൊണ്ടു മൂണ്ടിക്കാണി  
 ച്ചതാണ്. ഒരു ദിവസം “ഇൻസ്പിറേഷൻ വന്നു ശ  
 ല്വമുണ്ടാക്കിയതുകൊണ്ടെഴുതിയതല്ല “പാട്ടഞ്ചാക്കി”.  
 ഇന്ത്യൻ ദേശീയപ്രസ്ഥാനം സാമാന്യ ജനതയുടെയി  
 ടയിലേയ്ക്കു പ്രചരിപ്പിക്കാൻ ഉദ്ദേശിച്ചിരുന്ന ഒരു  
 രൂപമാണ് ഒരു പ്രതിബന്ധത്തെ നേരടീണ്ടിയി  
 ണ്. യുഗങ്ങളായി അജ്ഞതയിലും അന്ധവിശ്വാസ  
 ത്തിലും ആണ്ടുകിടക്കുന്ന ഒരു ജനതയുടെ നിസ്സഹായ  
 താഴ്മയായിരുന്നു അത്. അവരെ ഉണർത്തിച്ചിറുതി  
 പ്പിക്കുക എന്നതു ഭഗീരഥ പ്രയത്നമായിരുന്നു. സ്വന്തം  
 വർഗ്ഗത്തോടുള്ള ഭാഷയിൽ മാത്രമേ അവർക്കു ഭാ  
 ശീയബോധം ഉണ്ടാകൂവാൻ കഴിയുമായിരുന്നുള്ളൂ. അ  
 ത്തും സാധാരണ പ്രസംഗങ്ങളും ലഘുലേഖകളുംകൊ  
 ണ്ടു നടത്തുക സാധ്യമായിരുന്നില്ല. ഇത്തരഗതത്തിൽ  
 കല ആ ജോലി ഏറ്റെടുത്തു. മലബാറിലെ എണ്ണമ  
 ൾ ഗ്രാമങ്ങളിൽ പാട്ടഞ്ചാക്കി അഭിനയിക്കപ്പെട്ടു.  
 നാടകകൃത്തും, ശ്രീ. എ. കെ. ഗോപാലൻ, സർക്കാർ  
 ചന്ദ്രോത്ത് മുതലായവരും നടന്മാരായിരുന്നുവെന്നു പ  
 രമ്പരസംഗത്തന്നെ പാട്ടഞ്ചാക്കിയുടെ രാഷ്ട്രീയകുടമ

പ്രവൃത്തമാകുന്നുണ്ടല്ലോ. പത്തും പന്ത്രണ്ടും മൈലകലെ  
നിന്നു പാട്ടുചൊല്ലി കാണാൻവേണ്ടി കൃഷിക്കാർ നട  
പറഞ്ഞുകൊണ്ടിരുന്നു. ഒരു സാധാരണ സംഭവമായിര  
ന്നെങ്കിലും അതിനെയങ്ങിനെയിതിൽ സദസ്സർ എഴുന്നേറ്റുനി  
ൽക്കുന്ന നീചപാത്രങ്ങളുടെ സമഭാഷണങ്ങൾക്ക് ഉട്ട മറു  
പ്രതികരണം കൊടുക്കാറുണ്ടാ യിരുന്നുവെന്നതിൽ കവിന്റെ  
നോക്കുനോക്കത്തിന് എന്തു വിജയമാണ് വേണ്ടത്.  
അങ്ങനെയങ്ങിനെ അന്ത്യത്തിൽ രാഷ്ട്രീയപ്രസ്ഥാന  
പക്ഷങ്ങളെ സംഘടനാപ്രവർത്തനങ്ങളും നാടകരംഗത്തുണ്ടായിര  
ുന്നവരും അതിനുള്ള പ്രയോജനമാണ് സദസ്സർ നാടക  
രംഗത്തിൽനിന്നു കിട്ടിയിരുന്നത്. കർത്താക്കൾക്കു ക  
രുണയെന്നതല്ല, പോരാടി ജീവിക്കുന്ന ഒരു ജനത  
യെയാണ് "പാട്ടുചൊല്ലി" ചിത്രീകരിക്കുന്നത്. പ്ര  
ചാരണമെന്ന നിലയ്ക്ക് ഏറ്റവും വിജയകരമായ മലയാ  
ളം രാഷ്ട്രീയനാടകമേതെന്ന് ചോദിച്ചാൽ "പാട്ടുചൊ  
ല്ലി" എന്ന ഞാൻ ഉച്ചത്തിൽ വിളിച്ചു പറയും.

പക്ഷേ, പ്രചാരണത്തിലുള്ള ഈ വിജയത്തെ  
കലാപരമായി "പാട്ടുചൊല്ലി"യെ പരാജയപ്പെട്ട  
ത്തിയിട്ടില്ലേ എന്നു സശയീകേണ്ടിയിരിക്കുന്നു. ക  
ഥയുടെ ലാളിത്യത്തെ അതിനെ ഒരു സാധാരണ ക  
ഥയാക്കിത്തീർക്കുന്നു. ഉത്തമമായ നാടകങ്ങളുടെ വിജ  
യം അന്തർഭവിച്ചിരിക്കുന്നത് പാത്രങ്ങളുടെ മനസ്സിലെ  
സംഘട്ടനങ്ങളെ നാടകീയമായി ചിത്രീകരിക്കുന്നതി  
ലാണ്. ഈ നാടകത്തിൽ അത്തരം ഘട്ടങ്ങൾ മൂന്നാ

ഞങ്ങളുത്. അവയിലൊന്നിലുംതന്നെ സദസ്യരെ ശുദ്ധ  
 സം മിട്ടിക്കുന്ന ഒരു രംഗം സൃഷ്ടിക്കപ്പെട്ടിട്ടില്ല. കിട്ടി  
 ണ്ണിക്കു മോഷണം ആരംഭിക്കാൻ അധികം ആലോചി  
 കേണ്ടി വരുന്നില്ല. കണ്ത്തിമാളു വേശ്യാവൃത്തിയിലേ  
 യ്ക്കു പ്രവേശിക്കുന്നതിനു മുമ്പിൽ തീർച്ചയായും ഉണ്ടാ  
 വുന്നു ആ ഭയങ്കര മാന്യസിക സമരത്തിന്റെ യാതൊ  
 രു ലക്ഷണവും കാണിക്കുന്നില്ല. അവസാനത്തെ രംഗ  
 ത്തിൽ കിട്ടുണ്ണിയുടെ കോപം അത്ര വേഗം അടങ്ങുന്ന  
 ത്തു വളരെ അസംഭവമായിത്തോന്നുന്നു. ഇക്കാരണം  
 കൊണ്ടുതന്നെയാണെന്നു തോന്നുന്നു; പാത്രസൃഷ്ടിയി  
 ലും ശ്രീ. ദാമോദരൻ അത്രയ്ക്കു വിജയിക്കാതിരുന്നത്.  
 പാട്ടുണ്ടാക്കിയിലെ പാത്രങ്ങളെല്ലാംതന്നെ "പാക്ട  
 റിമെയിഡ്" ആണ്. ചതുരവട്ടിവിൽ ചലിക്കുന്ന ആ  
 പാഖകൾ ചിലപ്പോൾ ജീവചൈതന്യം കാണിക്കുന്നു  
 ണ്ടെങ്കിലും ശരിതന്നെ. കിട്ടുണ്ണി പട്ടിണിയാണെന്നു  
 റിത്തുകൊണ്ടുതന്നെയാണു് മമ്മുത് അയാളെ ചായ  
 യ്ക്കു ക്ഷണിക്കുന്നത്. കടക്കുറു പിരിക്കാൻ രംഗപ്ര  
 വേശം ചെയ്യുന്ന അവറാന്റെ ദേഷ്യം പൊതു ശത്രു  
 വിന്റെ സാന്നിദ്ധ്യത്തിൽ ഉരുകി പോകുന്നതും നല്ലൊ  
 രു ഭാഗമാണ്. തൊഴിലാളിവർഗ്ഗത്തിന്റെ പൊതു  
 സ്വഭാവമായ സൗഹൃദഭാവം ഇതുകൊണ്ടു് ധ്വനി  
 പിക്കുവാനും ശ്രീ. ദാമോദരനു കഴിഞ്ഞിട്ടുണ്ടു്. മില്ല  
 മസ്ഥന്റെ സ്നേഹിതനും, ഭാര്യയുടെ സുഹൃത്തുമായ  
 ആ വേഷം അവസരസേവകത്വത്തിന്റെ ഖദറിൽ  
 പൊതിഞ്ഞ രൂപമാണ്. "വാടകവണ്ടി"കൾ വർദ്ധി

ജീവിക്കുന്ന ഇക്കാലത്തു് ആ പാത്രവും ആകർഷകമാ  
ണ്. എന്നിരുന്നാലും പാട്ടുബാക്കിയിലെ പാത്രങ്ങൾ  
ക്കിതുകെക്കൂടി ഒരു പന്തിക്കേട്ടുണ്ടു്. അതായത് നമു  
ക്കു് അനുഭാവമോ വെറുപ്പോ തോന്നിയെന്നു വരാം.  
പക്ഷേ ഒരിക്കൽക്കൂടി അവരെ കാണണമെന്നു് ആഗ്ര  
ഹിച്ചുണ്ടാവുകയില്ല.

പ്രവരണഭരമം മറ്റു ചില തൊറുകൾക്കു കാര  
ണമാകുന്നുണ്ടു്. ചായപ്പിടികയിലെ സംഭാഷണ  
ത്തിൽ "സോഷ്യലിസ്റ്റ് സമുദായത്തിൽ മാത്രമേ മനു  
ഷ്യനു മനുഷ്യനായി ജീവിക്കാൻ സാധിക്കുകയുള്ളു"  
എന്നു് മഹമ്മദ് പറയുന്നു. പാഞ്ഞ കാര്യം അക്ഷര  
പ്രതി പരമാർത്ഥമാണു്. പക്ഷേ പറയുന്നതു മഹമ്മദ്  
ല്ല; നാടകകൃത്തുതന്നെ രംഗത്തുവന്നു പ്രസംഗിക്കുകയാ  
ണു്. കഥയുടെ ആ ഘട്ടത്തിൽ അത്രയ്ക്കൊന്നും പ്ര  
സംഗിക്കാൻമാത്രം മഹമ്മദ് വളന്നിട്ടില്ല. അഞ്ചാംരം  
ഗത്തിലും പന്ത്രണ്ടാംരംഗത്തിലും കടന്നുകൂടിയിട്ടുള്ള  
ആത്മശതാഭ്യം ഇങ്ങനെതന്നെ വ്യാപ്തമാണെന്നു തോ  
ന്നുന്നു. അവ സംഭാഷണങ്ങളായി മാറുവാൻ വിഷ  
മമെന്നുമില്ല.

മുന്നോട്ടു്

(വർഗ്ഗസമരത്തെ പ്രതിപാദിക്കുന്ന നാടകങ്ങളെ  
പരാമർശിക്കുമ്പോൾ ശ്രീ. കേശവദേവീന്റെ "മുന്നോ  
ട്ടു്", "മദ്യപാനി" എന്ന നാടകങ്ങൾക്കു ഊർപ്പടുത്തേ  
ണ്ടതാണു്. "മദ്യപാനി" സമുദായത്തിലെ അനീതി  
പൊറുക്കാൻ വഴാതെ ആത്മസംയമനം വെടിഞ്ഞു

കൊലപാതകം ചെയ്യുന്ന ഒരു തൊഴിലാളിയുടെ ചിത്രമാണ് ചെറുതെങ്കിലും അതു വളരെ നന്നായിട്ടുണ്ട്. "മുറോട്ട്" ബ്രൂഷ് പാജനാഡി പത്രവിപ്ലവത്തിനുശേഷം വർഗ്ഗങ്ങൾ തമ്മിലുണ്ടാകുന്ന ഒരു ഏറ്റുമുട്ടലിനെ ചിത്രീകരിക്കുന്നു. കലാപരമായി നോക്കിയാൽ ഈ നാടകം വിജയകരമാണെങ്കിലും രാഷ്ട്രീയമായി അതിലെ ആശയം പരിപൂർണ്ണമല്ല. ദേശീയ സ്വാതന്ത്ര്യത്തിനുവേണ്ടി പടവെട്ടിയ നരേന്ദ്രൻ (മില്ലമസ്ഥന്റെ മുത്ത പുത്രൻ) ആ സമരത്തിലെ വിജയത്തോടുകൂടി പിന്തിരിച്ചുവന്നിരിക്കുന്നു. ഈ മാറ്റം സ്വാഭാവികമാണ്. അതനുസരിച്ചു നരേന്ദ്രന്റെ പുത്രനും ബ്രൂഷ് വിജയിച്ചു. പക്ഷേ, വർഗ്ഗസമരത്തിൽ മർദ്ദിതപ്രതിനിധിയായി രംഗപ്രവേശം ചെയ്യുന്ന മില്ലമസ്ഥന്റെ ഇളയപുത്രൻ സുരേന്ദ്രനാണ്. ഉയരുന്ന വർഗ്ഗം തൊഴിലാളിവർഗ്ഗമാണ്. അതിന്റെ പ്രതിനിധി തൊഴിലാളിയായിരിക്കുകയാണ് ഉത്തമം. സുരേന്ദ്രൻ ഒരു സിംബലാണ് എന്നു വാദവും പ്രസക്തമല്ല. ഒരു റിയലിസ്റ്റ് നാടകത്തിൽ അങ്ങനെയൊരു സിംബൽ ഫലപ്രദമാകയില്ല. എങ്കിലും ഈ നാടകത്തിലെ സംഭാഷണത്തിൽ ഒട്ടുവളരെ യഥാർത്ഥ തത്വങ്ങൾ അന്തർഭവിച്ചിട്ടുണ്ട്. ആശസ്സ് പതിനഞ്ചിനു ശേഷം ഒരു ഇടത്തരക്കാരന്റെ കുടുംബത്തിലുണ്ടാവുന്ന ആദർശസംഘട്ടനം അതിസൂക്ഷ്മമായി പ്രകടിപ്പിക്കുന്നതിനായി. ദേവിനു കഴിഞ്ഞിട്ടുണ്ട്. അഭിനയം



ത്തിൽ “മുണ്ടാട്ട്” വിജയകരമായിരിക്കുമെന്നാണ് എണ്ണിക്കു തോന്നുന്നതും

## തോറിലു.

തിരുവിതാംകൂർ ഗവണ്മെന്റിന്റെ ഒരു നിരോധനക്കുറിയും, “തകഴി” എന്ന മുദ്രയുമാണ് എന്ന “തോറിലു” എന്ന നാടകം വായിക്കാൻ പ്രേരിപ്പിച്ചത്. വായന കഴിഞ്ഞപ്പോഴേയ്ക്കും ഈ രണ്ടു സാക്ഷിപ്പത്രങ്ങളെപ്പറ്റിയും അനല്പമായ സംശയം ഉദിക്കുകയും ചെയ്തു.

“തോറിലു” നിരീക്ഷിക്കുവാനുള്ള ഒരു നൂറു വും ആ പുസ്തകത്തിൽ കണ്ടില്ല. അതിന്റെ പശ്ചാത്തലം രാഷ്ട്രീയമാണെന്നല്ലാതെ, ശരിയല്ല. പാഞ്ഞാൽ അതൊരു രാഷ്ട്രീയ നാടകമേയല്ല. തിരുവിതാംകൂറിലെ രാഷ്ട്രീയസ്ഥരത്തിൽ പങ്കെടുത്ത ചിലരുടെ സഹകാരത്തോടെ (രാഷ്ട്രീയ ജീവിതമല്ല) അതിലെ കലാവസ്തു “എറണാകുളത്തിൽ” അതിരുവിതാംകൂറിലെ ശ്രദ്ധപ്രവർത്തനങ്ങളെ നയിക്കുകയും എണ്ണും മറുപടി പരത്തുകയുണ്ടാക്കുന്നു. എണ്ണും ഈ ശ്രദ്ധപ്രവർത്തനം എറണാകുളത്തിലും സമരത്തിന്റെ മറ്റു ഭാഗങ്ങളും ഈ നാടകത്തിലില്ല. അധികാരിവർഗ്ഗത്തിന്റെ നേരെ “വെറുപ്പും വിരോധവും ജനിപ്പിക്കുന്നു” എന്നതാണ് ഇതിൽ കാണപ്പെടുന്നത്. ഈ പരിതസ്ഥിതിയിൽ “തോറിലു”

നിരോധിച്ചത് നാട്ടുകാരന്റെ ഭാഷയിൽത്തന്നെ ഒരു ഭരണാധികാരിയുടെ കിറുക്കാണെന്നു ഗണിച്ചു അറിയപ്പെടുന്നു.

പക്ഷേ, "തകഴി" എന്ന മുദ്രയോ? ഈ നാടകം മേൽവിലാസമാറി സഞ്ചരിക്കുകയാണെന്നു പറഞ്ഞാൽ ശ്രീ. തകഴി, എന്നോടു ക്ഷമിക്കുക. അദ്ദേഹത്തിന്റെ രണ്ടുപേരുകളിലും വായിച്ചിട്ടുള്ളവർ എന്നോടു യോജിക്കുമെന്നാണെന്നു വിശ്വാസം. ശ്രീ. തകഴിയുടെ തുല്യനെന്നാണ് ഓരോ അക്ഷരവും കുറിച്ചതെന്നു വരും. അതുകൊണ്ടുമാത്രം നാടകം അദ്ദേഹത്തിന്റെതായിത്തീരുന്നില്ല.

"തോറില്ല" ആദ്യം വായിച്ചിട്ടും കഥയെപ്പറ്റി വ്യക്തമായ ഒരു രൂപം ലഭിക്കുന്നില്ല. അവതാരികന്റെ ഭാഷയിൽ പറഞ്ഞാൽ "ആത്മാർത്ഥതയുടെ മുത്തീകരണമായ കരുതൽശാലി സ്വാതന്ത്ര്യസമരത്തിൽ കടുങ്ങി (?) സമ്പത്തും ആരോഗ്യവും നശിച്ച് മരണം പ്രാപിക്കുന്നതാണ്," കഥാവസ്തുവെന്നു മനസ്സിലായി. പക്ഷേ കഥാനായകന്റെ ജീവിതത്തിലെ പ്രശ്നങ്ങളും അദ്ദേഹം അവയെ നേരിടുന്ന രീതിയും ഒന്നു വ്യക്തമായി ചിത്രീകരിച്ചിട്ടുണ്ടെന്നു പറയാൻ വിഷമമാണ്. പാത്രസൃഷ്ടിയിൽ അതിവിശാലമായ തകഴി ഈ നാടകത്തിലെ മറ്റൊരാളുടെ (ജലജയൊഴിച്ചു) സ്രഷ്ടാവായെന്നു വിചാരിക്കാൻ ബുദ്ധിമുട്ടുണ്ട്. വിരസമായ ആ സംഭാഷണങ്ങൾ

ഉിലും തകഴിയുടെ മുമ്പിലുതന്നെ. തകഴിയുടെ പ്രത്യേക സ്വത്തായ മാനസികാപഗ്രഥനപാടവം എവിടെയെന്നൊരു രൂപവും കിട്ടുന്നില്ല. ഈ ചിന്താഗതിക്ക് പ്രാബല്യം കൊടുക്കുന്ന ഒരു വസ്തുതയാണു് അവതാരകന്റെ പ്രഖ്യാപനം. “രണ്ടു ദിവസം പകലും രാത്രിയും തകഴി എന്റെ തടവുകാരനായിക്കഴിഞ്ഞു. “തോററില്ല” എന്ന് ഗദ്യനാടകം എഴുതിക്കഴിഞ്ഞു.” അതിനു മുമ്പായി കഥാവസ്തു താൻ നിർദ്ദേശിച്ചുകൊടുത്തതാണെന്നും അവതാരകൻ പറയുന്നുണ്ടു്. ഇതുകൊണ്ടല്ലേ തകഴിയുടെ മറ്റു തെളിയാതെ പോയതു് എന്തൊൻ സംശയിക്കുന്നു. ഏതൊരു കലാസൃഷ്ടിയും കലാകാരന്റെ ഹൃദയത്തിൽ നിന്നൊരു പ്രചോദനം ഉണ്ടായിരിക്കണം. മറെറാരാളുടെ നിർദ്ദേശമനുസരിച്ചു കലാസൃഷ്ടി ചെയ്യുക സാധ്യമല്ല. ഇതുകൊണ്ടാണു് ഒരു രാഷ്ട്രീയ കക്ഷിയുടെ നിർദ്ദേശമനുസരിച്ചു കലാസൃഷ്ടി ചെയ്യുകയെന്നതു ബുദ്ധിമുട്ടാണെന്നു പറയുന്നതു്. അതിൽ ആക്ഷം പരിഭവിക്കാനില്ല. ഈ പരാജയം “തോററില്ല”യിലെ ഓരോഘട്ടത്തിലും തെളിഞ്ഞുകാണാം.

ഈ നാടകത്തിന്റെ പരാജയത്തിനു കാരണം തികഞ്ഞ ആശയക്കുഴപ്പമാണു്. സ്റ്റേറ്റ് കോൺഗ്രസ്സ് സമ്മേളനത്തിൽ അഭിനയിക്കാൻ എഴുതിയ ഒരു നാടകം തിരുവിതാംകൂർ ജനത 114 മുതൽ നടത്തിയ ഐതിഹാസികമായ ഒരു സമരത്തിന്റെ ഏതെങ്കിലും

പലം ഒരു ഭാഗത്തായിരുന്നു ചിത്രീകരിക്കേണ്ടിയിരുന്നതും ജനങ്ങളുടെ അതിൽ വാചിച്ച് വീരോചിതമായ പെരുപ്പിതീകരിക്കുന്നതുകൊണ്ടേ അങ്ങനെയൊരാളായ നാടകമായിത്തീരുകയുള്ളൂ. ന്നോററില്ലിയിലാകട്ടെ നാടകത്തിൽ വേണ്ടി സർവ്വവും തയ്യാറാക്കി ഒരു നേതാവായി നല്ലൊരിയുണ്ടായ തെരയായ ആരോപണങ്ങളെ അതിരോഴ്ചയിലാക്കുവാൻ മുട്ടുമടക്കം യന്ത്രിച്ചിട്ടുള്ളതു് അതിൽത്തന്നെയും നാടകകൃത്തുവിജയിച്ചിട്ടില്ല. സാധാരണജനങ്ങളെ ഒരുവക ആഴ്ചപ്പത്രപ്പത്രം (കുതികുഴപ്പം) നാടകങ്ങളെ ഭാഷയിൽ ശുദ്ധമാവാം എന്ന് മാത്രമാണ് ശബ്ദിച്ചിരിക്കുന്നതെന്ന് ഒരു പ്രതീതി വായനക്കാരുടെ അഭിപ്രായമാണ്. നേതൃപത്തിനിടയിൽത്തന്നെയുള്ള മാതൃകയും വൈരുദ്ധ്യങ്ങളുമാണ് പ്രധാനവിഷയം. ചിലർ ക്ഷമയാചനം ചെയ്യുന്നു. മറ്റു ചിലർ തെറ്റിദ്ധരിക്കപ്പെടുന്നു. ഇക്കാര്യങ്ങളെല്ലാം യഥാർത്ഥമായിരിക്കാം. അവർക്കു പുറകിൽ ഒരു നീണ്ട ചരിത്രവും കണ്ടുകൊണ്ട് ജീവിച്ചിരിക്കുന്ന ആളുകളെപ്പറ്റിയൊന്നും ഉദ്ദേശിച്ചിട്ടില്ലെന്നു പറഞ്ഞിട്ടുണ്ടെങ്കിലും അർത്ഥമില്ലെന്നായത് യശസ്കരനായ ശ്രീ. കെ. കെ. കുഞ്ചുപിള്ളയുമായി വളരെ സാമ്യം തോന്നുന്നുണ്ട്. പ്രസ്ഥാനം ഉപേക്ഷിച്ചുപോയ ഇഷ്ടവസ്തുവിനെയും മുസ്ലീം ഭാവവും ചിലർ മനസ്സിലാക്കാം. നീണ്ടതെറ്റിച്ചു ശരീരവും ഇതാ പാതഞ്ചര്യവയസ്സുമായി പ്രവേശിക്കുന്ന ഗോപിയുടെ ഇത്തരം സ്വപ്രസിദ്ധമാണ്. ഉള്ളകളികൾ മുഴുവൻ അറിയാവുന്നവർക്കു് ഈ നാടകത്തിൽ ഒട്ടാകെ രസിക്കാൻ

കണ്ടെന്നു വരാം. എന്നാൽ സാധാരണ വായനക്കാരന് ഇതെല്ലാം ഒരുവക കടംകഥ മാത്രമാണ്. കഥാ വസ്തുവിനെ സംബന്ധിച്ച ഈ കുറവ് ഏറ്റവും വ്യക്തമായിക്കാണുന്നത് അവസാനരംഗത്തിലാണ്. കണികൾക്കു പ്രസ്ഥാനത്തിൽ ആശയം വിശ്വാസവും കൊടുക്കത്തക്ക രീതിയിൽ കഥ അവസാനിക്കേണ്ടതാണെന്ന തത്വം നാടകകൃത്തിനറിയാം. എന്നാൽ യഥാർത്ഥജീവിതത്തിൽ അതു സംഭവിക്കുന്നതിന്റെ രഹസ്യമെന്താണെന്നറിഞ്ഞു കൂടാത്തതു കൊണ്ടായിരിക്കാം, തോറില്ലയുടെ അവസാനരംഗം ആ വിശ്വാസത്തിലല്ല കണ്ണുനീരിലാണ് അവസാനിക്കുന്നത്. വ്യക്തിമരിച്ചാലും ജനത മുന്നോട്ടു പോകും എന്ന് തെളിയിക്കാൻ ഉപയുക്ത പരിശ്രമം വിഫലപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു. അരവിന്ദൻനായർ മരിക്കുന്നത് പൊതുജനമിടക്കാരോട് ഉള്ളവന്ന സന്തോഷവാർത്ത കേട്ടിട്ടു സന്തോഷമായിട്ടാണ്. പക്ഷേ ഈ പണിമുടക്കുവാൻ കഴിയാത്തതിനാൽ മുൻവാരികളും ചിത്രീകരിക്കാത്തതുകൊണ്ടു കണികൾക്ക് അത്രമാത്രം വിശ്വാസമോ സന്തോഷമോ ഉണ്ടാകുന്നില്ല. ചുരുക്കിപ്പറഞ്ഞാൽ ഉന്നതാർത്ഥരംഗം കഴിഞ്ഞുമാറിത്തു പിന്നാലെയും കൂടിച്ചേർന്നു രാഷ്ട്രീയ രംഗത്തുണ്ടാകുന്ന പരാജയം പൂർണ്ണമായി "തോറില്ല"യിൽ പ്രതിഫലിച്ചിട്ടുണ്ട്.

സാങ്കേതികമായിട്ടും 'തോറില്ല' പരാജയപ്പെട്ടിരിക്കുകയാണ്. ഏതെങ്കിലുമൊരു പ്രശ്നത്തെ കാ

ണികളുടെ മുമ്പിൽ വെയ്ക്കുക; അതിന്റെ കഠിനവും വർദ്ധിച്ചു മുർദ്ധന്യത്തിൽ എത്തി വിജയത്തിലോ പരാജയത്തിലോ ഒരു പരിഹാരം കണ്ടെത്തുക; ഇതാണ് എല്ലാ നാടകങ്ങളുടേയും ഘടനാരിതി. ഇവിടെ യാണെങ്കിൽ ഒരു രോഗി ഇഴഞ്ഞും നിരക്കിയും മരണത്തിലെത്തിച്ചേരുന്നതിന്റെ കഥ മാത്രമേയുള്ളൂ. ഈ കഥയിൽ ഭാര്യയ്ക്ക് കാണാനായി നാട്ടിലെത്തുന്ന അർപ്പിന്ദ്രൻനായർ ആ മനസ്സിലൂടെ മരണവാർത്തയറിയുന്നതായിരിക്കണം പ്രതിസന്ധിഘട്ടം. പക്ഷേ, അങ്ങിനെ ഒരു രംഗം പോലും ഇതിലില്ല. ഒന്നാമങ്കത്തിൽ വസ്തുനടത്തുശീലപായിയും ലളിതയുമായി നടക്കുന്ന സംഭാഷണം ആദ്യപുറം നിറയെ ഉണ്ട്. അരവിന്ദൻനായരും ലളിതയുമായിട്ടുള്ള ഒരു ചെറിയ സംഭാഷണത്തിൽ (പുറം 13) ഇതു മുഴുവനും പറയുന്നതുകൊണ്ട് ആദ്യത്തെ സംഭാഷണം മുഴുവനായി എടുത്തുകളയാവുന്നതാണ്. ആ സംഭാഷണം അർദ്ധമുഷിപ്പനായതുകൊണ്ട് ഫലിതത്തിനുവേണ്ടിയെന്ന വാദം പോലും അതിനെ നീതീകരിക്കയില്ല.

ദേശീയസമരത്തിന്റെ ഒന്നാമത്തെ രംഗം പരാജയപ്പെട്ടിട്ടില്ല എന്നു തെളിയിക്കുവാനാണ് ശ്രമമെങ്കിൽ 'തോറില്ല' എന്ന പേരും സ്വീകാർത്ഥമല്ല. തോറില്ലെന്നു തെളിയിക്കുന്നതു വിജയത്തെ കാണിക്കുന്നതുകൊണ്ടാണ്, പുറകോട്ടു പോയിട്ടില്ലെന്നു വാദിക്കുന്നതുകൊണ്ടല്ല.

സ്റ്റേറ്റ് കോൺഗ്രസ്സിനെത്തന്നെ പശ്ചാത്തലമാക്കിക്കൊണ്ടെഴുതപ്പെട്ട മറ്റൊരു നാടകമാണ് ശ്രീ. പൊൻകുന്നം വർഷിയുടെ 'ജേതാക്കൾ'. സംഗീതനാടകമായിട്ടെഴുതിയതുകൊണ്ടായിരിക്കണം ജേതാക്കൾ പരാജയപ്പെട്ടത്. ജേതാക്കളിൽ ചിത്രീകരിച്ചിരിക്കുന്ന ഗ്രാമീണ പുനരുദ്ധാരണ-പ്രണയ-അഹിംസാ-ദേശീയപ്രവർത്തനങ്ങളെപ്പറ്റി ശ്രീ. വർഷിക്ക് ഇന്ന് അത്ര മതിപ്പൊനുണ്ടായിരിക്കാൻ ഇടയില്ല. എങ്കിലും ഈ നാടകവും നിരോധിച്ചിരിക്കുകയാണെന്നൊരു മേന്മ അവകാശപ്പെടുന്നുണ്ട്.

### പ്രതിമ

തിരുവിതാംകൂറിന്റെ രാഷ്ട്രീയചരിത്രത്തിൽ ഏറ്റവും മധ്യകം പ്രാധാന്യമർഹിക്കുന്ന രാഷ്ട്രീയനാടകമാണ് ശ്രീ. കെ. രാമകൃഷ്ണപിള്ളയുടെ 'പ്രതിമ'. കിരതഭരണത്തിനിടയിൽ കിടന്ന വിർപ്പ മുട്ടുന്ന ഒരു ജനതയുടെ വെറുപ്പിന്റെ അഗ്നിയിൽ വാർത്തുത്താണ് ഈ പ്രതിമ.

അധികാരപ്രമത്തനായ ഒരു സേപ്തധിപതിയുടെ സ്വകാര്യജീവിതവും നയതന്ത്രങ്ങളുമാണ് 'പ്രതിമ' യിലെ പ്രതിപാദ്യം. ജനങ്ങൾ അയാളെ സർവ്വശക്തിയോടുകൂടി വെറുക്കുന്നു. എങ്കിലും അയാൾക്ക് അനശ്വരതയ്ക്കു മോഹമുണ്ട്. എങ്ങിനെയാകിലും തന്റെ ഒരു പ്രതിമ സ്ഥാപിക്കണമെന്നയാൾ തീരുമാനിക്കുന്നു. അതിന്നു കരുക്കളായി ഒരു ജനപ്രതിനിധി

യേയോ ഒരു ദേശസേവിനിയേയും ഉപയോഗിക്കുന്നു. ജനങ്ങളുടെതായി സ്ഥാപിക്കപ്പെട്ടവൻ പോകുന്ന ആ പ്രതിമയും അയാൾ തന്നെ ഉണ്ടാക്കിച്ചു വരുത്തിയിട്ടുണ്ട്. അങ്ങിനെ സൗജീകരണങ്ങൾ പുത്തിയായിരിക്കുമ്പോഴാണ് അയാളുടെ പുത്രൻ രംഗപ്രവേശം ചെയ്യുന്നത്. തന്റെ അമ്മയെ ഉപേക്ഷിക്കുകയും ഭാര്യയെ അധഃപരിഷ്കരിക്കുകയും ചെയ്ത അച്ഛനെ എതിർക്കുവാനാണ് പുത്രന്റെ സംരംഭം. അയാൾ പ്രതിമ വെട്ടി വെച്ചുടയ്ക്കുന്നു. അങ്ങിനെ സേപസ്ഥാപിപതി തോല്ക്കുന്നു. ഇതിന്റെ കൂടെ ഒന്നുകൂടി പറഞ്ഞേയ്ക്കാം. പ്രതിമ തിരുവിതാംകൂറിൽ നിർമ്മിച്ചിരിക്കുകയാണ്.

പ്രതിമയുടെ ഒന്നാം അങ്കത്തിൽ പൊതുജനങ്ങളേയും, പത്രാധിപന്മാരേയും, രാഷ്ട്രീയപ്രവർത്തകന്മാരേയും, പാദസേവകരേയും എല്ലാം ഒരുപോലെ പൂജയും പഠനത്തുകൊണ്ടു പേപ്പട്ടിയെപ്പോലെ പാത്തുനടക്കുന്ന ഒരു അധികാരിയെയാണ് ചിത്രീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്. ജനതയുടെ വായ് മുടിക്കെട്ടാനും, ജനകീയപ്രസ്ഥാനങ്ങളെ അടിച്ചമർത്താനും അധികാരിവർഗ്ഗം പ്രയോഗിക്കുന്ന അടവുകളെ ശ്രീ. രാമകൃഷ്ണപിള്ള വ്യക്തമായി കാണിച്ചിട്ടുണ്ട്. പ്രതിമാസ്ഥാപനസംരംഭം അയാളുടെ പ്രചരണപരിപാടിയുടെ ഒരു സാമ്പിൾ മാത്രമാണ്. ഇതിനെല്ലാം കൂട്ടിനില്ക്കുന്ന പാദസേവകരേയും ശ്രീ. രാമകൃഷ്ണപിള്ള ചിത്രീകരിക്കുന്നുണ്ട്. അരയ്ക്കു മുണ്ടും കെട്ടി, വാക്കയുടെപാർത്തി ഭാഗ് ഛാനിച്ചു



നില്ക്കുന്ന ആ പൊതുജനപ്രതിനിധി (?) യും, അന്നു പ്ലാമനകമ്മത്തിനു തയ്യാറെടുത്തുനില്ക്കുന്ന ആ വേശ്യാകുലകൂടസ്ഥയും മനുഷ്യവർഗ്ഗത്തിലെ രോഗാണുക്കളാണ്. അധികാരിയുടെ സ്വകാര്യജീവിതമാണ് ഏറ്റവും നിശ്ചിതമായ വിമർശനത്തിന് പാത്രമാകുന്നത്. ആ വൃദ്ധപ്പിശാചിന്റെ കാമക്കുത്താട്ടം സ്വന്തം പുത്രന്റെ ഭാര്യയെയാണ് നശിപ്പിക്കുന്നത്. അധികാരിവർഗ്ഗത്തിന്റെ സാമ്പാർത്ഥ്യികളിലൊരാളാണ് സമുദായത്തിനു കാലക്രമത്തിൽ ഉണ്ടായിത്തീരുന്നത്. മർദ്ദനങ്ങളോളംതന്നെ ജനദ്രോഹപരമാണ് അധികാരികളുടെ കീചകതയും. ഇതെല്ലാം ചിത്രീകരിയ്ക്കുന്നതിൽ ശ്രീ. രാമകൃഷ്ണപിള്ള വിജയിച്ചിട്ടുണ്ട്. ഹൃദയത്തിന്റെ അടിത്തട്ടിൽ നിന്നുയരുന്ന വികാരത്തിന്റെ ഓജസ്സു മുഴുവനും കലാരൂപത്തിൽ ഇവിടെ പ്രതിഫലിച്ചിട്ടുണ്ട്. വെറുപ്പു സ്നേഹത്തോളംതന്നെ ശക്തമായ ഒരു വികാരമാണല്ലോ.

നാടകത്തിന്റെ കാതലായ അംശത്തെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം ഇങ്ങനെ പറയുവാൻ നിവൃത്തിയില്ല. പ്രതിമയാണ് നാടകത്തിന്റെ മമ്മസ്ഥാനം. അത് എന്തിന്റേയോ സിംബലമാണ്. അതു വെടിക്കൊണ്ടു തകരുമ്പോൾ എന്തോ ഒന്നു തകരുന്നു. മറ്റൊന്നു പാർക്കുന്നു. ഈ ആശയം എത്ര ശരിയായിട്ടാണ് 'പ്രതിമ'യിൽ കൊണ്ടുവന്നിരിക്കുന്നതെന്നു നോക്കാം. ശ്രീ. രാമകൃഷ്ണപിള്ള പറയുന്നു, പ്രതിമ മുതലാളിത്ത

ത്തിന്റെ സിംബലാണെന്ന്. എന്നാൽ കഥയിൽ ഉടനീളം കാണുന്നതും, കഥയുടെ ഉത്ഭവസ്ഥാനവുമായ ചരിത്രയാഥാർത്ഥ്യം നാടുവാഴിപ്രഭുത്വമാണ്. നാടുവാഴിപ്രഭുത്വത്തിൽ മാത്രമേ ഒരു അധികാരിക്ക് ഇത്രയധികം അധികാരം കൈവരുകയുള്ളൂ. മുതലാളിത്തരീതിയിൽ നമ്മുടെ യജമാനന്മാർ ആരെന്നു നമുക്കു നിശ്ചയിച്ചില്ല. അവർ ഏതോ വ്യവസായശാലയുടെയോ ബാങ്കിന്റെയോ പറ്റകിൽ ഒളിച്ചിരിക്കുകയാണ്. അവരുടെ അംഗുലീകലനമനുസരിച്ചു ഗുണം ചെയ്യുന്ന പാവുകൾ മാത്രമാണ് മുതലാളിത്തത്തിലെ രാഷ്ട്രീയാധികാരികൾ. അങ്ങിനെയുള്ള ഒരു അധികാരിയല്ല പ്രതിമയിൽ കാണുന്നത്. (ഇനി ഈ അധികാരി ഫാഷിസ്റ്റാണെന്നു വന്നാലും പോരാ. ഫാഷിസത്തിലും സഖ്യവും ചെയ്തു ഫെയിലും വിളിച്ചു നടക്കുന്നവരല്ല യഥാർത്ഥ അധികാരികൾ) രാഷ്ട്രീയമായ ഈ തെറ്റിൽനിന്നുൽഭവിക്കുന്നതാണ് രണ്ടാമത്തെ തെറ്റും. നശിക്കുന്ന വർഗ്ഗത്തിൽ നിന്നുതന്നെ ഉത്ഭവിക്കുന്നതാണ് ഉയരുന്ന വർഗ്ഗമെന്നും, എട്ടുകാലിയെപ്പോലെ മാതുവട്ട്തെ സന്താനങ്ങൾ ഹിംസിച്ചുകുളയ്ക്കുന്നവെന്നും കാണിക്കാനാണ് അധികാരിയുടെ പുത്രനെത്തന്നെ വിപ്ലവകാരിയാക്കി ചിത്രീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്. പക്ഷേ അധികാരി മുതലാളിത്തത്തിന്റെ സിംബലല്ലാതിരിക്കുന്നതുപോലെതന്നെ പുത്രന്റെ സിംബോലിസവുംതെറ്റാണ്. നാടുവാഴിപ്രഭുത്വം തന്നെയാണ് ഉയരുന്നതു മുതലാളിത്തമാണ്. മുതലാളിത്ത



ഹമാണെന്ന ചിന്താഗതിയിലെത്തിക്കും. പിന്നെയു ണ്ടിനെ മിസ്സിസിസം വഴി മതംവരെയെത്താം. കലാ സൃഷ്ടിയിൽ എപ്പോഴും ശ്രീ. രാമകൃഷ്ണപിള്ളയുടെ വീര പ്രവൃത്തി കമ്യൂണിസ്റ്റാണ്. യഥാർത്ഥജീവിതത്തിൽ അദ്ദേഹം അതു സമ്മതിക്കുമോ എന്നോ?

പ്രതിമയിലെ ചില ഘട്ടങ്ങൾ രംഗത്തു വളരെ നന്നായി ശോഭിക്കുമെന്നതു തീർച്ചയാണ്. അധികാരിയും സേവിനിയുമായി സല്ലപിക്കുന്ന സമയം പത്ര റ്റൈപ്പറേജനും, പ്രേതത്തെപ്പോലെ സാവധാനം നീങ്ങുന്ന ആ ഭാര്യ, അവസാനത്തിൽ അധികാരി പരാജയം സമ്മതിക്കേണ്ടിവരുന്ന ഘട്ടം, ഇതെല്ലാം കാണിക്കളെ കോരിത്തരിപ്പിക്കുന്നതാണ്. അധികാരി, പ്രതിനിധി എന്നിവരുടെ പാത്രസൃഷ്ടിയും വളരെ നന്നായിട്ടുണ്ട്. ശ്രീ. രാമകൃഷ്ണപിള്ളയുടെ നാടകങ്ങൾക്കു പൊതുവേയുള്ള ഒരു ദോഷം പ്രതിമയിലുമുണ്ട്. അദ്ദേഹത്തിന്റെ എല്ലാ പാത്രങ്ങളും ഒരൊറ്റ ഭാഷയിലാണ് സംസാരിക്കുന്നത്. അതും ശ്രീ. രാമകൃഷ്ണപിള്ളയുടെ ഭാഷതന്നെ. അധികാരിയുടെ പ്രതിമാ “മേനിയായാ” പോലെ നാടകകൃത്തിനുമുണ്ട് ഒരു മേനിയായാ—മെലോഡ്റാമ മേനിയായാ.

ശ്രീ. രാമകൃഷ്ണപിള്ളയുടെ രാഷ്ട്രീയ ചിന്താഗതിയിലെ മറ്റൊരു കുറവിനെ ഉദാഹരിക്കുന്ന നാടകമാണ് ‘വെള്ളപ്പൊക്കം’. (ഇതും നിരോധിക്കപ്പെട്ടതാണ്.) അധികാരപ്രമത്തനായ ഒരു മന്ത്രിയുടെ കുടുംബ

പൈതൃരാജാവു സ്വന്തം മനസ്സിലാക്കി പശ്ചാത്തപി  
 ക്കുന്നതാണ്. കന്യാ ഈ മന്ത്രി ചെയ്ത മഹാപരാധം  
 അയാൾ രാജാവിനേയും ജനങ്ങളേയും പരസ്പരം അക  
 റിയിക്കുന്നതാണ്. മന്ത്രി അതിനു സമാധാനം പറയു  
 ന്നതു രാജാധികാരത്തിന്റെ രഹസ്യം തന്നെ അതാ  
 ണെണ്ണാണ്. അക്കാര്യത്തിൽ മന്ത്രിയോടു യോജിക്കാ  
 തിരിക്കുവാനും ശത്രുക്കളുമില്ല. ഭർത്താക്കളുടെ ഉത്ത  
 രവാദിത്വമെല്ലാം മന്ത്രിയുടെ മേൽ വെച്ചുകെട്ടി സ്വയം  
 രക്ഷപ്പെടാമെന്ന് ആ രാജാവുപോലും വ്യാജമായിക്ക  
 ന്നില്ല. ഈ ഇരുപതാം നൂറ്റാണ്ടിൽ രാജാക്കന്മാർ  
 പത്രിക എഴുതുന്നവനായി കല എന്തിനു വെറുതേ ഉപ  
 യോഗിക്കപ്പെടണം.

(പൊതുവേ പറഞ്ഞാൽ മലയാളഭാഷയിലെ രാ  
 ഷ്ട്രീയനാടകങ്ങൾ കേരളത്തിന്റെ രാഷ്ട്രീയചരി  
 ത്രത്തെ പ്രതിഫലിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. നമ്മുടെ രാജ്യത്തെ  
 രാഷ്ട്രീയചിന്താഗതികളിലെ തെറ്റും ശരിയും, വൈ  
 രുദ്ധ്യങ്ങളും എല്ലാം അവയിൽ അറിഞ്ഞോ അറിയാ  
 തെയോ പ്രകടമായിക്കാണാം.) ഒരു പ്രത്യേകത കാണു  
 ന്നതു സാമ്രാജ്യവിരോധസമരത്തെ ശരിയായി ചിത്രീ  
 കരിക്കുന്ന ഒരു നാടകംപോലും കാണുന്നില്ലെന്നതാണ്.  
 എന്തുകൊണ്ടാണെന്നറിഞ്ഞുകൂടാ, സാഹിത്യത്തിൽ  
 പൊതുവെ ഈ വിഷയത്തെ സംബന്ധിക്കുന്ന കൃതി  
 കൾ കുറവാണ് തോന്നുന്നു. താരതമ്യപ്പെടുത്തിനോ  
 ക്കിയാൽ വസ്തുസമരമാണ് എണ്ണത്തിലും ഗുണത്തിലും

ഉയരുന്ന യുവനിക:

കൂടുതൽ കൃതികളെ ഉല്പാദിപ്പിച്ചിട്ടുള്ളത്. ഭാവിയിൽ പ്രത്യേകിച്ചും അത് അങ്ങിനെതന്നെയായിരിക്കുകയും ചെയ്യും. ഇതുവരെ പരിശോധിച്ചുനോക്കിയ നാടകങ്ങൾ എല്ലാത്തന്നെ കലാപരമായി വളരെ പിന്നോക്കമാണെന്നു നാം കണ്ടു. പക്ഷേ അതല്ല പ്രധാനം. നൂറു വാഴിപ്രളതപത്തിന്റെയും സാമ്രാജ്യതപത്തിന്റെയും കീഴിൽ, നിരോധനങ്ങളെ നേരിട്ടുകൊണ്ട് ഇത്രയെങ്കിലും രാഷ്ട്രീയനാടകങ്ങൾക്കേറുളത്തിൽ ഉണ്ടായല്ലോ എന്നതാണ്.

---

ഭാഷയിലെ

ഇബ്സൻ പ്രസ്ഥാനം

മോളിയേയുടെ വികൃതമായ അനുകരണങ്ങളിൽ നിന്ന് ഇബ്സനിലേക്ക് ഭൂരം കുറച്ചുകൊണ്ട് എങ്കിലും ആ വഴിയെല്ലാം ഒരു ചുരുങ്ങിയ കാലം കൊണ്ട് എൻ. കൃഷ്ണപിള്ള നടന്നതിന്റെ മൂന്നു പര്യായം. മലയാളത്തിൽ നാടകത്തിന്റെ രൂപമുള്ള ഒട്ടധികം കൃതികൾ ഉണ്ടായി. പക്ഷേ, അവ അഭിനയത്തിനുതക്കവയോ ഏതെങ്കിലും ഗൗരവപ്രശ്നത്തെ ഉൾക്കൊള്ളുന്നവയോ ആയിരുന്നില്ല. ഇവയെല്ലാം കണ്ട് അതുപോലെയോ ഭാഷാനാടകങ്ങളുടെയും പാശ്ചാത്യനാടകങ്ങളുടെയും നിലവാരങ്ങൾ തമ്മിലുള്ള അന്തരം നികത്തുവാൻ ബോധപൂർവ്വം ചെയ്ത പരിശ്രമങ്ങളുടെ പ്രതിഫലനമാണ് എൻ. കൃഷ്ണപിള്ളയുടെ നാടകങ്ങൾ. അദ്ദേഹം ഇബ്സനെ മാതൃകയാക്കി അംഗീകരിച്ചതിനും പ്രത്യേക ന്യായങ്ങൾ ഉണ്ട്. യൂറോപ്യൻ നാടക പ്രസ്ഥാനത്തിനുതന്നെ ആരോഗ്യകരമായ ഒരു പരിവർത്തനം ഉണ്ടാക്കിയത് ഇബ്സനാണ്. ബർനാഡ്ഷ്യാപോലും തന്നെ ഇബ്സനോടുള്ള കടപ്പാടിനെ എടുത്തു പറയുന്നുണ്ട്. (ഭാവത്തിലും രൂപത്തിലും ഇ

ബ്സൻ മൗലികമായ വ്യതിയാനങ്ങൾ അവതരിപ്പിച്ചു. രൂപത്തിൽ, അദ്ദേഹം ചരമ്പരാഗതമായ സാങ്കേതികനിയമങ്ങളെ നിരാകരിച്ച് ഒരു പുതിയ സരണി വെട്ടിത്തുറന്നു. നാടകീയമെന്നു കരുതപ്പെട്ടിരുന്ന പലതും അദ്ദേഹം ഉപേക്ഷിച്ചു; അവ അയഥാർത്ഥമെന്നു കണ്ടു അവ യഥാർത്ഥമാണെന്ന ന്യായത്തിന്മേൽ അതുവരെ നാടകത്തിൽ നിന്ന് ഒഴിച്ചുനിർത്തിയിരുന്ന പലതും ഇബ്സൻ രംഗത്തിലേയ്ക്കു കൊണ്ടുവരികയും ചെയ്തു. ഈ മാറ്റങ്ങൾക്കെല്ലാം ഒരു നിയമമേ ഉണ്ടായിരുന്നുള്ളൂ—കഥാവസ്തുവിനെ ഏറ്റവും ഫലവത്തായ രീതിയിൽ പ്രകടിപ്പിക്കുക എന്നതു്. കഥാവസ്തുവാകട്ടെ അടിസ്ഥാനപരമായി മാറുകയും ചെയ്തു. അഭിനയിച്ചു രസിക്കുക എന്ന ഉദ്ദേശം മാത്രമേ സാധാരണക്കാർക്കുണ്ടായിരുന്നുള്ളൂ. ഇബ്സൻ ചിന്തിപ്പിക്കുവാൻ വേണ്ടി നാടകങ്ങൾ എഴുതി. പ്രശ്നങ്ങളും ആശയങ്ങളും അഭിപ്രായങ്ങളുമായി നാടകത്തിന്റെ കാതൽ. മനുഷ്യന്റെ മാനസികവും സാമൂഹ്യവുമായ പ്രശ്നങ്ങൾ നാടകീയപ്രതിപാദ്യത്തിന് സ്പീകരിക്കപ്പെട്ടു. നോട്ടേഴ്സായ സർഫിത്യത്തിന്റെ ഒരു വിശിഷ്ടവിജയമായിരുന്നു ഇതു്. ഇത്തരം നാടകങ്ങൾ കാണികൾക്കു രസിക്കുകയില്ലെന്നും ധരിക്കേണ്ട ആവശ്യമില്ല. ഉത്സവം കണ്ടു രസിക്കുന്നതുപോലെയുള്ള രസം അതിൽ നിന്നുണ്ടായില്ലെന്നു വരാം. പക്ഷെ രംഗത്തു പ്രദർശിപ്പിക്കപ്പെടുന്ന സുരഭോഗതികൾ ജനസാമാന്യത്തിൽ ഭൂരിപക്ഷത്തിന്റെയും അനുഭവങ്ങളോടു് സാ



ദൃശ്യമുള്ളവയാകയാൽ പ്രേക്ഷകർ അവ മനസ്സിലാക്കുകയും അവയോടൊത്തു ചിന്തിക്കുകയും ചെയ്യുമെന്നു പ്പെട്ടു. സാമൂഹ്യാജീവിതം പൊതുവെ തകർന്നുവീഴുന്ന ഒരു കാലഘട്ടത്തിൽ ആ തകർച്ചയെ ശാസ്ത്രീയമായി അപഗ്രഥിക്കുന്ന ഇതിവൃത്തങ്ങൾ സാധാരണ ചെയ്യപ്പെടുകയും ചെയ്യും. ഈ ലക്ഷ്യത്തിന് ഉപകരിക്കുക എന്നതു മാത്രമേ സാങ്കേതികരീതികൾ പരിഷ്കരിക്കുന്നതിന്റെ സംബന്ധിച്ചു ഒരു തത്വമായിട്ടു് ഗീകരിക്കാവൂ. ഇബ്സൻ തന്റെ ചുറ്റുപാടും കണ്ട അന്തരീക്ഷത്തിന്റെ ഒരു ഛായയാണ് എന്ന്. കൃഷ്ണപിള്ളയ്ക്കും അനുഭവപ്പെട്ടതു്, (കലയോടും സമുദായത്തോടും ഇബ്സൻ ചെയ്യുന്നതെന്ന കൃഷ്ണപിള്ളയ്ക്കും ചെയ്യാൻ ശ്രമിച്ചു.)

(ഭഗവദനം, കന്യക, ബലാബലം എന്നിവയാണു് കൃഷ്ണപിള്ളയുടെ പ്രധാനപ്പെട്ട നാടകങ്ങൾ. ഇവയിൽ ആദ്യത്തേതു് ഇബ്സന്റെ സാങ്കേതിക മാർഗ്ഗത്തെ അനുകരിക്കുവാനും രണ്ടാമത്തേതു് ഇബ്സന്റെ അനുഗമിച്ചു് വിഷയം സ്വീകരിക്കുവാനും ചെയ്ത പുരിശ്രമങ്ങളാണെന്നു് ഗ്രന്ഥകാരൻ പറയുന്നുണ്ടു്). ഭഗവദനത്തിൽ അംഗീകൃതവിവാഹനടപടികളെ മുഴുവനോടെ പിടിച്ചിടുന്നതായാണു്. പൊട്ടിത്തെറിക്കുവാൻ പോകുന്ന ഒരഗ്നിപർവ്വതംപോലെ വിധി ഭഗവദനത്തിനു മീതെ കാത്തു നിൽക്കുകയാണു്. ഒരു വ്യക്തിയേയും ഒഴിച്ചുവിടാതെ ആ ഭവനത്തെ ഇരുളിലാക്കി

ക്കൊണ്ടു് വിധി അതിന്റെ നാരകീയകർമ്മം നിർവ്വഹിക്കുന്നു. ഏകിലും ഈ ഭരണത്തിലൊന്നും വ്യക്തികൾക്കു് യാതൊരുത്തരവാദിത്വവുമില്ല എന്നു വാദിക്കുവാൻ നാടകകൃത്തു് തയ്യാറല്ല. കാമുകൻ ധനികനാണെന്നു കണ്ടു് മാറിക്കളയുന്ന യുവതി ത്യാഗത്തിന്നു് ഒരു ബീഭത്സവേഷമണിയിക്കുകയാണു ചെയ്യുന്നതു്. അവളുടെ അനുജത്തിയും അനുഷ്ഠിക്കുന്ന പതിഭക്തി. ആദർശപ്രേമത്തിലും അതിനു വേണമെന്നു് തെളിയിക്കുന്നതാണു്. ഭർത്താവിനോടുള്ള സ്നേഹം 'സതി'യിലേക്കു നയിച്ചാൽ അതപകടമാണു്. ഭഗ്നഭവനത്തിലെ ഇതരപാത്രങ്ങളും ഇതുപോലെ ഭരണസൃഷ്ടിയിൽ വിധിയെ സഹായിക്കുന്നുണ്ടു്. സാങ്കേതികമായിട്ടുമാത്രം ഇബ്സനെ അനുകരിക്കുവാൻ പുറപ്പെട്ട കൃഷ്ണപിള്ള ചെന്നെത്തിയതു് ഉള്ളടക്കത്തിലും ഇബ്സന്റെതുപോലെ ഉത്തമമായ ഒരു നാടകത്തിലാണു്. ഉള്ളടക്കത്തിൽ ഇബ്സൻസമ്പ്രദായത്തെ അനുകരിച്ചു് രചിച്ചതാണു് കന്യാക. സ്രീസാതന്ത്രത്തിന്റെ പേരിൽ ഈ നാടകം ഒരു പിന്നിരിപ്പൻ കൃതിയാണിരിക്കുന്നവരുണ്ടു്. ഇന്നു് സമുദായത്തിൽ സ്രീകൾക്കുള്ള സ്ഥാനം പല ശതാബ്ദങ്ങളിലെ സമരംകൊണ്ടു് ലഭിച്ചതാണെന്നു് സാമ്പത്തികപ്രശ്നം പരിഹരിച്ചു കഴിഞ്ഞാലും ഒരു സ്രീ വിവാഹത്തിനാഗ്രഹിക്കും എന്ന പ്രസ്താവന പിന്നിരിപ്പനാണെന്നു് അവർ കരുതുന്നു. പല വിവാഹങ്ങളും സാമ്പത്തികപരിഗണനകൾക്കുവേണ്ടിയാണു് നടക്കുന്നതെന്ന വാസ്തവം വിസ്മ

രിക്കാതെതന്നെ പറയുവാൻ കഴിയും; വിവാഹത്തിൽ സാമ്പത്തികപരിഗണനയുപേക്ഷിക്കണമെന്നുള്ളത്. പ്രത്യേകിച്ചും സാമ്പത്തികപ്രശ്നങ്ങൾ പരിഹരിക്കപ്പെട്ട ഒരു വ്യക്തിക്ക് തീർച്ചയായും ലൈംഗികാസക്തി പ്രാധാന്യമാർജ്ജിക്കും. ഈ പരമാർത്ഥം ആരും നിഷേധിക്കുമെന്നു തോന്നുന്നില്ല. വൈവാഹികജീവിതം ഒരു സ്രീയുടെ സ്വാതന്ത്ര്യത്തിന് ഹാനികരമാകണമെന്നുമില്ല. ഏതായാലും വിവാഹം ചെയ്യാൻ സൗകര്യം ലഭിക്കാതെ ഉഴറിക്കഴിയുന്ന പല ഉദ്യോഗസ്ഥകളും അനുഭവിക്കുന്ന കഷ്ടപ്പാടുകൾ ചിത്രീകരിക്കുവാൻ നാടകകർത്താവിന് കഴിഞ്ഞിട്ടുണ്ട്. നാടകത്തിന്റെ അവസാനത്തിൽ കന്യാക സ്വന്തം ഭൂതനെ വിവാഹം ചെയ്യാൻ തീരുമാനിക്കുന്നത് യാഥാർത്ഥ്യമാണോ എന്നു സംശയിക്കേണ്ടതാണ്. അത്തരം ധീരത സ്വാഗതാർഹമാണ്. പക്ഷേ അതു സംഭവിക്കാൻ വിഷമമാണ്.

(വിശ്വപ്രാപിയായ ഒരു പ്രശ്നത്തെയാണ്. ബലാബലത്തിൽ അപഗ്രഥിച്ചിരിക്കുന്നത്. അമ്മായി അമ്മയും മരുമകളും തമ്മിലുള്ള മാത്സര്യമാണ് ഇതിവൃത്തം.) മറ്റൊരു വിക്ഷണകോണത്തിൽനിന്ന് അതിനെ അമ്മായിയമ്മപ്പോരെന്നും വിളിക്കാം. കേവലം ശാസ്ത്രപരമായ ഒരു പ്രാധാന്യം മാത്രമല്ല ഈ പ്രശ്നത്തിനുള്ളത്. സാമൂഹികജീവിതത്തിന്റെ ഇന്നത്തെ അടിസ്ഥാനമായ കുടുംബജീവിതത്തെ ആ

കെട്ടിപ്പിടിക്കുന്നു എന്നാണ് ഈ പ്രശ്നം. ദമ്പതികൾ വിവാഹത്തോടുകൂടി പ്രത്യേകം വീട്ടിൽ താമസം തുടങ്ങുന്ന പതിവില്ലാത്ത കേരളത്തിൽ ഈ പ്രശ്നത്തിന്റെ പ്രാധാന്യം വളരെയധികമാണ്. അമ്മായിയമ്മപ്പോരിനേപ്പറ്റി രണ്ടഭിപ്രായഗതികളുണ്ട്. ജീവിതശാസ്ത്രത്തെപ്പറ്റി രണ്ടു ഭിന്നതലങ്ങളുള്ളതിന്റെ പ്രതിഫലനമാണ് ഈ ആശയവൈരുദ്ധ്യം. ജീവരാശിയുടെ അടിസ്ഥാനപ്രേരണ ലൈംഗികമാണ്, അഥവാ സന്തതൃല്ലാഭനാശം ഉണ്ടാകുന്നതുമാണ്. ജീവികൾ ചെയ്യുന്നതെല്ലാം സ്വവർഗ്ഗത്തെ നിലനിർത്തുവാൻ വേണ്ടി മാത്രമാണ്. ഇതാണ് ഒരു സിദ്ധാന്തം. രണ്ടാമതൊരു വിധം ചിന്തകന്മാരുടെ അഭിപ്രായം ആത്മരക്ഷയാണ് ജീവികളുടെ പ്രഥമലക്ഷ്യം. അതിനുവേണ്ടി അവർ ഭക്ഷണം തേടുകയും ശത്രുക്കളോടു പടവെട്ടുകയും ചെയ്യുന്നു. ഈ മനഃസ്ഥിതിയുടെ ഏകദേശം ശക്തിയേറിയ പ്രകടനം ആണ് അധികാരപ്രമത്തത. ആദ്യത്തെ വിഭാഗത്തിൽപ്പെട്ട ശാസ്ത്രജ്ഞന്മാർ പറയുന്നത് രണ്ടു സ്ത്രീകൾ ഒരു പുരുഷനെ കൈവശപ്പെടുത്തുവാൻ വേണ്ടി ചെയ്യുന്ന സമരമാണ് അമ്മായി അമ്മപ്പോരെന്നാണ്.

ഇന്ധിപ്പെസ്കോമ്പ് ഉക്സ് എന്ന വിചിത്രഭാവത്തെ അവരുടെ വാദത്തിന് താങ്ങായി അവർ ഉപയോഗിക്കുന്നുണ്ട്. എല്ലാ അമ്മമാക്കും സ്വന്തം പുരുഷപ്രജകളോടു ഒളിഞ്ഞു കിടക്കുന്ന കാമവികാരമുണ്ടെന്നാണ് അവരുടെ മതം. ശരീരശാസ്ത്രപ്രകാരം ഇതിൽ

അസാധാരണമായി ഒന്നുമില്ലാത്ത തെളിയിക്കുവാൻ അവർ കോഴി, കന്നുകാലി മുതലായ തിര്യക്കുകളുടെ ഇടയിൽ നടപ്പുള്ള മാതൃപത്രസംയോഗത്തെയും എടുത്തുകാണിക്കുന്നു. ഈ തത്വമനുസരിച്ച മാതാവിന് സ്വപത്രനോടുള്ള കാമാസക്തി പത്രന്റെ വിവാഹാവസരത്തിൽ ആളിക്കൂടും. തന്റെ പത്രനുമായി ഹൈന്ദവീകബന്ധത്തിന് പ്രത്യേക അവകാശം സ്ഥാപിച്ച ഒരു സ്ത്രീയുടെ സാന്നിദ്ധ്യത്തിൽ മാതാവ് മറ്റൊരു തുടങ്ങുന്നവരോ, ഇരുപത്രനോട് കൂടുതൽ ശ്രദ്ധയായിട്ടും മരുമകളോടു് ദോഹബദ്ധിയായിട്ടും പ്രകടിപ്പിക്കപ്പെടും. ദമ്പതികളെ അകറ്റുന്നതിന് ഉതകുന്ന എല്ലാ മാർഗ്ഗങ്ങളും അവർ സ്വീകരിക്കുകയും ചെയ്യും. മറ്റേക്കുള്ളതടങ്ങ അഭിപ്രായം അധികാരപ്രമേയം തുതന്നെ ആണ് അമ്മായിഅമ്മയ്ക്കോർത്തുള്ള കാരണമെന്നാണ്. തികച്ചും അടിമയെപ്പോലെ പെരുമാറുന്ന യുവതികളെപ്പോലും അമ്മായിയമ്മമാർ ദോഹിക്കുന്നതിനെ ഈ തത്വമനുസരിച്ച വിശദീകരിക്കുവാൻ പ്രയാസമാണെങ്കിലും കൊല്ലം കൊലയും നടത്താനുള്ള ശ്രമം മനുഷ്യന്റെ ജന്മവാസനയാണെന്നു സമ്മതിച്ചേ തീരൂ. കൃഷ്ണപിള്ള രണ്ടാമത്തെ അഭിപ്രായത്തോടാണ് കൂടുതൽ യോജിക്കുന്നത്. ലക്ഷ്യിയമ്മ തന്റെ അധികാരത്തെപ്പറ്റി വീരവാദം മുഴക്കിക്കൊണ്ടാണ് നാടകം ആരംഭിക്കുന്നതുതന്നെ. അനന്തരരംഗങ്ങളിലും 'ഞാനിവിടെയുള്ളപ്പോൾ ഇതൊന്നും നടക്കുകയില്ല എന്ന ഭാവമാണ് കാണുന്നത്'. ഒത്താവിനെ ഭർ

ചുവശമാക്കിയ അധികാരപ്രമത്തത പ്രകൃത്യാ ഉള്ള  
 ഭരണാസക്തിയോടുകൂടി യോജിച്ച് ലക്ഷ്മിയമ്മയെ  
 സ്വാധീനപ്പെടുത്തുന്നു. പുത്രനെ കൈവശപ്പെടുത്താൻ  
 വന്നിരിക്കുന്ന പുതുപ്പണിനോടു അവർ സമരം പ്ര  
 ഖ്യാപനം ചെയ്യുന്നു. ആ അന്ധയുടെ ആവനാഴിയിലു  
 ള്ള പ്രധാന ആയുധം അവരുടെ അപ്പൻ മരിച്ചതിൽ  
 പിന്നെ കുട്ടികളെ വളർത്താൻ അവർ വളരെ പ്രയത്ന  
 ിച്ചു എന്നതാണ്. ഈ അവകാശവാദം അത്രയ്ക്കു അ  
 തീർത്തുവെങ്കിലും അവരതു പറയുന്നതിൽ വളരെ ആ  
 തമാത്വമുണ്ട്. അതിന്റെ കൂടെ സ്വാർത്ഥത കൂ  
 ടിക്കുകയുണ്ടാകുന്നത് സ്രീസ്ഥലാവത്തിന്റെ ഒരു പ്രത്യേക  
 തയ്യായെന്നു ഗണിച്ചാൽ മതി. ഇത്തരം വൈരുദ്ധ്യ  
 ങ്ങൾ ലക്ഷ്മിയമ്മയുടെയും പങ്കജത്തിന്റെയും പെ  
 രുമാറ്റത്തിൽ കാണുന്നുണ്ട്. പങ്കജം ഭർത്താവിനോടു  
 യാത്ര പറയുമ്പോഴത്തെ വിശദീകരണം അതിനുദാ  
 ഹരണമാണ്. ഇത്രയും പറഞ്ഞതുകൊണ്ട് ഒന്നാമ  
 തെ സിദ്ധാന്തം കൃഷ്ണപിള്ള പൂണ്ണമായി പരിത്യജി  
 ച്ചിട്ടുണ്ടെന്നു തെളിയുന്നില്ല. ശേഖരൻ “ചുമരിൽ തു  
 ക്കിയിട്ടിരിക്കുന്ന ചിത്രത്തിനു ജീവൻ ഉണ്ടായതുപോ  
 ലെ” ഇരിക്കുന്നു. ശേഖരന്റെ അച്ഛന്റെ വളരെ പ  
 ണ്ടുതന്നെ മരിച്ചതാണെന്നു പറയുന്നു. അത് അഭിനയ  
 സൗകര്യത്തിനുവേണ്ടി നാടകകൃത്തു് ചെയ്ത ഒരു കടും  
 കൈ അല്ല. വാർദ്ധക്യത്തിനു മുമ്പുതന്നെ വിധവക  
 ളായിത്തീരുന്ന സ്ത്രീകൾ ഈഡിപ്പെസ് കോമ്പ്ള  
 ക്സിനു അടിമകളായിത്തീരാൻ എളുപ്പമുണ്ടെന്നാണ്

മനുഷ്യാസൃജ്ഞമാർ പറയുന്നത്. വിധവകളാണ് കൂടുതൽ ഭയങ്കരമായി അമ്മായിഅമ്മപ്പോരുണ്ടാക്കുന്നതെന്നും അവർ പറയുന്നു. ലൈംഗികാസക്തി കൃത്രിമമായി ഒതുക്കിവച്ചാൽ അത് ഒരു വക ഞെരുക്കരോഗമായിത്തീരും. ഈ രോഗം ബാധിച്ചാൽ സാധാരണ ശരീരയിലുള്ള ലൈംഗികാനുഭവങ്ങളെ വെറുത്തുതുടങ്ങും. സ്വയം വേദനിപ്പിക്കുകയോ അല്ലെങ്കിൽ അന്യരെ വേദനിപ്പിക്കുകയോ ചെയ്യുക ഇത്തരം രോഗികളുടെ പതിവാണ്. സേവ്സിസ്ത്തിന്റെ ഒരു വകഭേദമാണ് അമ്മായിഅമ്മപ്പോരെന്നും വന്നുകൂടായ്കയില്ല. ഒരോ വികാരത്തിന്റെ കാര്യത്തിലുള്ളിൽ അമ്മായിഅമ്മയും മരുമകളും തമ്മിൽ മത്സരത്തിന് സ്ഥാനമേ ഇല്ലെന്ന വാദിക്കുന്നവരും ഉണ്ട്. കേരളത്തിൽ തന്നെ ഒരു സമുദായത്തിലെങ്കിലും ചില അമ്മായിഅമ്മമാർ പത്രം ഭാര്യയെ സമീപിക്കാതിരിക്കുവാൻ വേണ്ടി മരുമകളെ സ്വന്തം കിടക്കയിൽ കിടത്താറുണ്ടെന്നുള്ളത് ഒരു പരമാവധി ആണ്. ലക്ഷ്മിയമ്മയുടെ പെരുമാറ്റത്തിൽ അല്പം ലൈംഗികതാപം പറ്റി നിന്നാൽ അതിലൽഭുതപ്പെടുവാനില്ല.

പക്ഷം പരാജിതയായി വീടുവിടുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്. അത്തരം സംഭവങ്ങൾ സാധാരണയായി സംഭവിക്കാറുണ്ട്. എങ്കിലും അതു പൂർണ്ണമായി സ്വാഭാവികമാണെന്ന് പറഞ്ഞുകൂടാ. അമ്മമാർ പ്രത്യേക അധികാരങ്ങളെല്ലാമുണ്ട്; സമ്മതിക്കാം. പക്ഷേ ഭാര്യ

യുദ്ധം ചില ആയുധങ്ങൾ ഉണ്ട്. തലയിണമന്ത്രത്തെ തിടുത്തുനിർത്തിക്കൊണ്ട് കീഴിവുള്ള ഭർത്താക്കന്മാർ ചുരുക്കമാണ്. എങ്കിലും പങ്കജത്തിന്റെ പരാജയം സാമൂഹ്യവിമർശനം എന്ന ലക്ഷ്യം കരേക്കൂടി വിജയകരമായി നീർച്ചയിക്കുവാൻ സഹായിക്കുന്നുണ്ട്. രണ്ടു മൂന്ന് ദശലക്ഷക്കണക്കിന് മനുഷ്യ മറിയാമെന്നാകാം സമ്പാദിച്ച വിജയമാണ് ബലാബലവും ആർജ്ജിച്ചിരിയ്ക്കുന്നത്.

(കൃഷ്ണപിള്ളയുടെ പുറമെ മറ്റു ചിലരും ഇബ്സൻ പ്രസ്ഥാനത്തിൽ പ്രവർത്തിച്ചിട്ടുണ്ട്. പ്രേതങ്ങളും, മൃഗങ്ങളും ഭവനവും, കൂട്ടത്താറാടും ജനഭാഷയും മലയാളത്തിലെത്തിയിട്ടുണ്ട്.) പാശ്ചാത്യനാടകപ്രസ്ഥാനത്തെപ്പറ്റി അറിയണമെന്നാഗ്രഹിക്കുന്നവർക്കു ഈ പരിഭാഷകളും അനുകരണങ്ങളും സഹായകരമാണ്. കാലക്രമത്തിൽ അഭിപ്രായനാടകങ്ങളും പ്രശ്നനാടകങ്ങളും വർദ്ധിച്ചുവരുമെന്നു വിശ്വസിക്കാൻ മാത്രം ഭാഷയിലെ ഇബ്സൻപ്രസ്ഥാനം വളന്നിട്ടുണ്ട്.



## കഥയാണ് കാര്യം

“ബാലുകാലസഖി” ഒരു ഫീലിം കഥയാക്കി ‘നന്നാക്കുവാൻ’ വേണ്ടി, തെക്കേ ഇന്ത്യയിലെ അത്യുന്നതനായ ഒരു ഡയറക്ടർ മൂന്നു നിർദ്ദേശങ്ങൾ നൽകുകയുണ്ടായി. ഒന്നു : പാത്രങ്ങളൊന്നും മുമ്പിലിരുത്തിരിക്കരുത്. ഹിന്ദുവായിരിക്കണമെന്നു മാത്രമല്ല, യാതൊരു ജാതിയും ആയിരുന്നെങ്കിലും. രണ്ടു : സ്ഥലങ്ങളെല്ലാം മലയാളസംഗീത നാടകങ്ങളിലെപ്പോലെ മാറി എഴുതണം. മൂന്നു : കഥ സുഖപ്രസാദമായി ആയിരിക്കണം. ഇങ്ങിനെ ബാലുകാലസഖിയ്ക്കു് ഒരു രൂപാന്തരം വരുത്തിയാൽ അതൊരൊന്നാൽക്കൂടി സിനിമാക്കഥയാകുമത്രേ! കഷ്ടായത്തിന്നു് മേമ്പോടി യെന്നോണം, “നിങ്ങൾക്കൊന്നും ഇതിന്റെ ഒക്കെ നീക്കിത്തരുട്ടോ” എന്നൊരു താക്കീതം.

എന്താണിങ്ങിനെയൊരു ദുരവസ്ഥ. തെക്കേ ഇന്ത്യയിലെ ചലച്ചിത്രലോകത്തിന് വന്നുഭവിക്കാൻ കാരണം? പതിവുപോലെ അതിനുള്ള ഉത്തരവാദിത്തവും സാധാരണക്കാരന്റെ മുതുകത്തുതന്നെയാണ് വന്നു വീഴുന്നത്. സകലകലാവല്ലഭനായ ഡയറക്ടർ ദ്രേഹം വീശിയിരിക്കുകയുണ്ടായി. കേട്ടോ, ഇതൊ

നും നിങ്ങൾക്കു് മനസ്സിലാവുകയില്ല. സ്റ്റാർ വാലൂ, സെക്സപ്പീൽ, കാമറാക്ട് അങ്ങിനെ എന്തെല്ലാം കാര്യങ്ങൾ ഉണ്ടെന്ന് നിങ്ങൾക്കറിയാമോ? ‘ഫിലിം’ ഒരു വ്യവസായമാണ്; മിഷണറിവേലയല്ല. ബോക്സ് ഓഫീസ് പരിഗണനയാണ് ചിത്രനിർമ്മാണത്തിന്റെ വിധാതാവു്, മുരുകിയെടു് പറഞ്ഞാൽ സാധാരണ ജനങ്ങൾക്കു് ഈ ചവറുകഥകൾ മാത്രമേ സിക്രൂ എന്നാണ് വാദം. (വയറളു് യഥാർത്ഥകലാബോധമുണ്ടു്! അതാതം സംശയിച്ചുകൂടാ:) നല്ല ചിത്രങ്ങൾ നിർമ്മിച്ചാൽ സാമ്പത്തികപരാജയമായിപ്പോകും. ആളുകൾക്കു് ബുദ്ധിയില്ല. അങ്ങിനെയാണു് തത്വശാസ്ത്രത്തിന്റെ പോക്കു്.

സിനിമാ ഒരു വ്യവസായമാണെന്നതു് സമ്മതിക്കാം. ജനങ്ങളുടെ പണം വാങ്ങുവാൻ വേണ്ടി അതു് അവർക്കു് രുചിക്കുന്ന രീതിയിൽ നിർമ്മിക്കുകയും വേണം. പക്ഷെ എങ്ങിനെയും പണമുണ്ടാക്കിയാൽ മതിയെങ്കിൽ കള്ളനോട്ടുടിക്കാം, കരിച്ചെന്ത നടത്താം, കവർച്ചയുമാകാം. ഫിലിമിന്റെ കാര്യം ഈ ‘വിസ്സിനസ്സുകളിൽ നിന്ന് ഭിന്നമാണല്ലോ. ഇതു പരസ്യമായി നടത്തുന്ന ഒരേർപ്പാടാണ്. ജനസാമാന്യത്തിന്റെ മാനസികനിലയേയും സാമ്പത്തികസ്ഥിതിയേയും സാരമായി ബാധിക്കുന്ന ഈ തൊഴിൽ വെറും “ദീപസ്തംഭം” തത്വത്തിന്മേൽ നടത്താൻ അവർക്കു് വകാശമില്ലെന്നും, നടത്താൻ കഴിയുകയില്ലെന്നും അവർ മന

സ്തിലാക്കുന്നത് വ്യവസായത്തിന്റെ ഭാവിയല്ലെന്നും. അവരുടെ അവകാശം അതിരറ്റതെങ്കിൽ കുറെ സ്ത്രീകളെ പൂണ്ണനഗ്നകളാക്കി ചിത്രത്തിൽ കാണിച്ചു നോക്കട്ടെ. നല്ല ബോക്സോഫീസായിരിക്കും. നിസ്സഹായരായ കാണികളുടെ നേരെ കൊഞ്ഞനം കാണിക്കുകയും പണം പിടുങ്ങുകയും ചെയ്യുന്ന ഇവർ നഗ്നത കൈതിരായ നിയമങ്ങളേയും ഒന്നു മാറ്റിനോക്കട്ടെ. കുറെ കാലത്തേയ്ക്കു തുടർച്ചയായി അറുവഷളൻചിത്രങ്ങൾ പ്രദർശിപ്പിച്ച് ജനങ്ങളുടെ മനഃസ്ഥിതി അധഃപതിപ്പിച്ചാൽ തീർച്ചയായും കുറെ പണമുണ്ടാക്കാൻ കഴിയും. പക്ഷെ ഈ കച്ചവടം ദീർഘായുസ്സാണെന്നു് ധരിക്കുന്നത് ബുദ്ധിമുട്ടെന്നുമാണ്. ഇപ്പോൾതന്നെ ഈ സമ്പ്രദായം പൊളിഞ്ഞുതുടങ്ങി എന്നതിന്നു് വ്യക്തമായ തെളിവുണ്ട്. ഒരു കോടീശ്വരൻ ഫിലിം വിമർശകരെ വിമർശിക്കുന്ന ഒരു ലേഖനം (ഫിറു വിശേഷാൽപ്രതി) എഴുതിയിരിക്കുന്നതായി കണ്ടു. വിമർശകന്മാരുടെ പ്രവൃത്തി വെറും ഈച്ച കടിയല്ല, മടിശീലയെ കരളുന്ന പ്രവൃത്തിയാണെന്നു് നിർമ്മാതാക്കൾക്കു് അനുഭവജ്ഞാനമുണ്ടായിരിക്കുന്നുവെന്നാണതിന്റെ അർത്ഥം. കുറെ നഗ്നഭാഗങ്ങൾ കാണിക്കുകയും രണ്ടു മനുഷ്യജന്തുക്കളുടെ മുതുകത്തു കാട്ടുകയും ചെയ്താൽ കുറെ അധികം ആളുകൾ അതു കണ്ടേക്കാം എന്ന് ഞാനും സമ്മതിക്കുന്നു. അനേകചിത്രങ്ങളുടെ ആൾപ്പെരുപ്പം കണ്ടു് എന്റെ ജനാധിപത്യ മനഃസ്ഥിതിക്കുതന്നെ ഉടവു തട്ടിയിട്ടുണ്ട്. പക്ഷേ നല്ല ചിത്രങ്ങൾ

ആളുകൾ കാണുകയില്ലെന്നും അവ സാമ്പത്തിക പരാജയമാകുമെന്നും ഉള്ള വാദം സ്വീകരിക്കാൻ നിവൃത്തിയില്ല. ഇവിടെ 'ഭിന്നരചിർമ്മി ലോകം' എന്നൊരുകിലും അട്ടംനടിക്കുമെന്നെനിക്കറിയാം. ലോകാരംഭം മുതലുള്ള സകല "അമ്മേത്തപ്പി" കളുടേയും മദ്രാവാക്യമാണത്. രൂപികൾ ഭിന്നമാണ്. പക്ഷേ അനേകം കാര്യങ്ങളിൽ പൊതുതത്വങ്ങളുണ്ട്. ഭ്രാന്തനോട് ഭിന്നരൂപിത്തത്വമനുസരിച്ചല്ലല്ലോ നാം പെരുമാറുന്നത്. പിന്നെ നല്ല ചിത്രങ്ങൾ ഭൂരിപക്ഷം മനുഷ്യരും വെറുക്കുമെന്നാണ് വാദമെങ്കിൽ, രാമായണം മുതൽ രമണൻ വരെയുള്ള കലാസൃഷ്ടികൾ രസിക്കുന്ന സാധാരണക്കാരന് ഫിലിമിന്റെ കാര്യത്തിൽ മാത്രം എന്താണ് കഴിപ്പം? ഒന്നുകിൽ 'നല്ലചിത്രം' എന്ന പ്രയോഗംകൊണ്ട് ഇവർ അർത്ഥമാക്കുന്നത് രാജമുക്തിയും വെള്ളിനക്ഷത്രവുമായിരിക്കും. അല്ലെങ്കിൽ അവർ പറയുന്നത് വെറും 'സത്യമല്ലാത്തത്' മാത്രമാണ്. അതു വിശേഷപ്പെട്ടവയല്ലെങ്കിലും ചില ചിത്രങ്ങളുടെ കാര്യം ഒന്നെടുത്തു ചോദിച്ചുകൊള്ളട്ടെ. 'തമിഴ്' ശാക്തളം സാമ്പത്തികപരാജയമായിരുന്നോ? തനി ഈ ശ്വരവിരുദ്ധമായ 'വേലക്കാരീ' നിമിത്തം കേരളത്തിലെ ഒരു നിമിത്താവിന് ചങ്കുറപ്പുണ്ടാകുമോ? അതും സാമ്പത്തികപരാജയമാണോ? തെലുങ്കുറിയാൻ പാടില്ലാത്ത ഈ നാട്ടിൽ ദേവത മുതലായ ചിത്രങ്ങൾക്ക് എങ്ങിനെയാണ് പ്രചാരം ലഭിച്ചത്? 'അമൃതപ്രാപ്തികാരം' മുതലായ ചിത്രങ്ങൾ ജനങ്ങൾ സ്വീക

രിച്ചില്ലേ? ഇത്രയും ഉദാഹരണങ്ങൾ മതിയല്ലോ, നല്ല ചിത്രങ്ങൾ സാമ്പത്തിക വിജയങ്ങളായിരിക്കുമെന്നു തെളിയിക്കാൻ. അതുകൊണ്ട് ഫിലിമിലെ കഥകൾ മോശമാകുന്നത് ഉല്ലാഭകൻ ജനങ്ങളുടെ പുറകേ പോകേണ്ടി വരുന്നതുകൊണ്ടാണെന്ന ഒഴിവുകഴിവു ഇനിയെങ്കിലും ആവർത്തിക്കാതിരിക്കുക.

പിന്നെയെവിടെയാണ് കഴപ്പം? തുറന്നു പഠിക്കാൻ ഉല്ലാഭകൻ അവന്റെ തൊഴിൽ അറിഞ്ഞുകൂടാ എന്നു മാത്രം. കർച്ച ഫോട്ടോഗ്രാഫി (അതും ശരിയായിട്ടല്ല), ചില രാഗങ്ങളെപ്പറ്റി അല്ല, മുറിവെല്ലാം ഇത്രയും ഉണ്ടെന്നല്ലാതെ ചിത്രനിർമ്മാണത്തിന്റെ ഒരൊറ്റ ശാസ്ത്രീയവശമെങ്കിലും അറിയാവുന്ന ഡയറക്ടർമാർ തെക്കേ ഇന്ത്യയിലുണ്ടെന്ന് ഇതുവരെ കണ്ട ചിത്രങ്ങളിൽനിന്ന് വിശ്വസിക്കാൻ കഴിയുന്നില്ല. ഉണ്ടായിരിക്കാം, പക്ഷേ അതൊന്നും ഇതുവരെ പ്രയോഗിച്ചില്ലെന്നെങ്കിലും പറയാതെ നിവൃത്തിയില്ല. സാഹിത്യത്തെപ്പറ്റി ജ്ഞാനമില്ലാതെ ഭയത്താൽ ഡയറക്ടറാകാൻ കഴിവില്ല. കഥയാണ് ചിത്രത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനം. അതിനേപ്പറ്റി ശരിയായി അറിഞ്ഞിരിക്കുക എന്നതാണ് അടിസ്ഥാനനിയമം. ഇതറിയാത്തതാണ് സകല മലയാള ചിത്രങ്ങളുടേയും പരാജയകാരണം. കഥയെഴുതുന്നത് മററരെങ്കിലുമാണ് എന്നു പറഞ്ഞ് ഡയറക്ടർ ഒഴിഞ്ഞുകളഞ്ഞേക്കാം. എങ്കിലും അങ്ങിനെ രക്ഷപ്പെടാൻ ഇവിടെ നി

വൃത്തിയില്ല. ഒന്നുകിൽ തൊഴിലുറിയായ്ക്കു എഴുത്തുകാരനെ നിയമിച്ചു; അല്ലെങ്കിൽ ഡയറക്ടറുടെ അജ്ഞത എഴുത്തുകാരന്റെ മേൽ കെട്ടിവെച്ചു. ഇതെല്ലാം കഴിച്ചിട്ടും പിന്നെയും ഒന്നോ രണ്ടോ കഥകൾ (ശാങ്കരനാളംപോലെ) ചിലിമ്പിൽ പ്രവേശിച്ചിട്ടുണ്ടെങ്കിൽ അതിനുത്തരവാദി നിമ്മാതാവിന്റെ സാഹിത്യരസികത്വമല്ല, കഥയുടെ പ്രചാരമാണ്.

വിമർശനങ്ങൾ സൃഷ്ടിപരമല്ല എന്നാണല്ലോ ഒരു പരാതി. തികച്ചും സൃഷ്ടിപരമായി ചിലതു പറയാൻ എങ്ങിനെയാണ് ചിത്രനിമ്മാണത്തിനുവേണ്ടി ഒരു കഥ തെരഞ്ഞെടുക്കുന്നത്. അത് എങ്ങിനെയാണ് ഒരു സിനിമാക്കഥയാക്കി രൂപപ്പെടുത്തുന്നത്.

രസകരമായ ഏതു കഥയും ചിത്രത്തിനു കൊള്ളാം എന്നു പറഞ്ഞാൽ വലിയ അതിശയോക്തി ഉണ്ടായിരിക്കുകയില്ല. പുരാണകഥകൾ നിഷിദ്ധമാണെന്നുള്ള വാദം അത്രയ്ക്കു ശരിയല്ല. 'രാമരാജ്യം' കണ്ടുകഴിഞ്ഞത് ആരും പുരാണകഥകളെ അടച്ചു ആക്ഷേപിക്കുകയില്ല. (ഒന്നാമത്ത് കഥയുടെ ലക്ഷ്യം മനസ്സിലാക്കണം) ശീലാവതി പോലുള്ള വൃത്തികെട്ട കഥകൾ ആണ് തമിഴിൽ കാണാറുള്ളത്. ഭർത്താവ് വേഷ്യകളുടെ പുറകേ പോവുക, വേണ്ടിടത്തോളം സുഖിച്ചു മടങ്ങിവരുന്നതുവരെ ഭാര്യ കാത്തിരിക്കുക, ഇത്രയും പഴുത്താൽ അവ കഥകളുടെ സംക്ഷേപമായി. അവയെല്ലാതെ പുരാണങ്ങളിൽ കഥകളുണ്ട്. (രണ്ടാമത്ത് ദേവ

നാളെ നായ്ക്കനായും കളികോരിക്കളമാക്കരുത്; ദേവി  
കൾ നെഞ്ചു കലുഷ്ണതരിനൊരതിരുവേണം. മൂന്നാ  
മുതൽ അതുതക്കങ്ങളുടെ എണ്ണം കുറഞ്ഞിരിക്കണം. ചരി  
ത്രകഥകൾ നല്ലതാണ് പക്ഷേ തൽക്കാലം നമുക്കു  
നിന്ദിതവേഷാലസംഭരണികളാണെന്നു ഇല്ല. സാമൂഹിക  
പ്രശ്നങ്ങളെ ഏതെങ്കിലും പ്രകാരം, സുന്ദരവും എങ്കിലും  
പ്രാസംഗ്യവുമായ ഇന്നത്തെ നില തൃപ്തികരമല്ല. പ്രധാനമാ  
നായി ചെറുപ്പം കൊണ്ട് ഏതെങ്കിലും പ്രകാരം ചില  
പ്രതിഭാശാലികൾ മാത്രം എഴുതുമ്പോൾ സംഭവിക്കുന്നതാ  
ണ്. അതിനു ലളിതമായ ചില നിയമങ്ങൾ ഉണ്ട്.

(സിനിമാക്കഥ, നോവലോ, ചെറുകഥയോ, നാ  
ടകമോ അല്ല. ഇവ മൂന്നിന്റെയും ചില ഘടകങ്ങൾ  
ഉള്ളി, മറ്റു ചിലതു സ്വീകരിച്ചാണ് സിനിമാക്കഥ  
സ്തംഭിക്കുന്നത്) ഒരു നോവലിന്റെ ദൈർഘ്യം, ഇഴ  
ഞ്ഞ ഗതിയും എണ്ണമറ്റ രംഗങ്ങളും, മനുഷ്യാശ്രവിശ  
ഭീകരങ്ങളും, വർണ്ണനകളും, സിനിമാക്കഥയിൽ വ  
ന്നുകൂടാ. ഏതാണ്ട് രണ്ടുമണിക്കൂർ മാത്രമാണ് ചില  
മിന്റെ-റീളം. അതുകൊണ്ട് ഒരു നോവൽ സിനി  
മയാകുമ്പോൾ ഒരു നോവലിലൊന്നിനോളമാക്കി ചുരുക്ക  
ണം. വിട്ടുകളയുന്ന സംഭവങ്ങളും, പാത്രങ്ങളും കഥയു  
ടെ മൂലതന്തുവിൽനിന്ന് ഏറ്റവും അകന്നുനിൽക്കുന്ന  
വയായിരിക്കണമെന്നതു എടുത്തു പറയേണ്ടതില്ലല്ലോ.  
മനുഷ്യാശ്രവർച്ചകളും മറ്റും വിട്ടുകളയണം. ഉപന്യാ  
സം വായിക്കുന്നത് കേൾക്കാനല്ല കാണികൾ വന്നിരി

ഉയർന്ന യവനിക

കണമ്. (മാനസികാപഗ്രഥനത്തിന്റെ ഫലം കോ  
ണികളിൽ ഉണ്ടാക്കത്തക്ക രീതിയിൽ കഥ സംവി  
ധാനം ചെയ്യുകയാണു വേണ്ടത്.) വർണ്ണനയുടെ കാതൃ  
വും തഥൈവ. സുന്ദരമായ ഒരു രംഗം തിരശ്ശീലയിൽ  
കാണിച്ചിട്ട് അതിനെ വണ്ണിച്ചു പാട്ടുപാടുന്നൊട്ടുപാട്ട്  
ഭസ്സമാണു്. ചിത്രം കണ്ടപ്പോൾത്തന്നെ കാണികൾ  
അതിലെ ആമ്പലും ചന്ദ്രികയുമെല്ലാം കണ്ടുകഴിഞ്ഞു.  
ഇനി അതിന്റെ ലിസ്റ്റ് വായിച്ചു. കേൾക്കണമെന്നി  
ല്ല. ഇങ്ങിനെയെല്ലാമുള്ള മാറ്റങ്ങൾ ചെയ്യേണ്ടിവരു  
മെങ്കിലും ഞാവലാണു് സാധാരണയായി നല്ല സി  
നിമാക്കഥകൾ.

(ചെറുകഥയും സിനിമാക്കഥയുമായി ചില സാ  
മ്യങ്ങളെല്ലാമുണ്ടു്. ചെറുകഥയിലെ കോൺസെൻട്രേ  
ഷൻ ഫിലിമിലും അത്യാവശ്യമാണു് ഉപകഥകളും  
ബന്ധമില്ലാത്ത സംഭവങ്ങളും ചെറുകഥയിലെന്നതു  
പോലെ ഫിലിമിലും വർജ്ജമാണു്. ചെറുകഥയിൽ  
നിന്നു് സിനിമാക്കഥയുണ്ടാക്കാൻ സാധിക്കും. പക്ഷെ  
അതു വളരെ വിഷമം പിടിച്ചു പണിയാണു്. ചെറു  
കഥകൾക്കു് നീളംപോരാ. രംഗങ്ങൾ തീരെ കുറവാ  
യിരിക്കും. ഒരു ഫിലിമിന്നു് വേണ്ടത്ര പാത്രങ്ങളും  
ചെറുകഥയിൽ ഉണ്ടായിരിക്കുക സാധാരണയല്ല. ഒരു  
തികഞ്ഞ സാഹിത്യകാരൻ ഡയറക്ട് ചെയ്യുമ്പോൾ  
മാത്രമേ ചെറുകഥയിൽനിന്നു ഫിലിമെടുക്കാൻ ക  
ഴിയൂ.)



നാടകത്തിന്റെ ഫോട്ടോ എടുക്കുന്നതാണ് ചിലിം എന്ന ധരിച്ചുവെച്ചിട്ടുള്ളവർ അനേകമുണ്ട്. സിംമാന്താക്കളുടെ ഇടയിലും. നാടകത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനം ഒരു സംഘട്ടനമാണ്. ഈ ഘടകം ഉണ്ടായിരുന്നില്ലെങ്കിൽ, ചിലിമിന്റെ ശക്തി പൂജ്യമായിരിക്കും. മറ്റൊന്നുകൂടി നാടകത്തിലേതുപോലെ ആകാവുന്നതുണ്ട്. (നാടകത്തിലും ചിലിമിലും പാത്രങ്ങളെ അല്ല അതിശയോക്തിയോടുകൂടി ചിത്രീകരിക്കാൻ സാധ്യമാണെന്നതിലും പെരുമാറ്റത്തിലുമല്ല, അവരുടെ അടിസ്ഥാനസ്വഭാവത്തെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം. (സംഭാഷണം ഒരിക്കലും നാടകീയമാകരുത്) നേരിട്ട് രംഗത്തുവന്ന് നീണ്ട ഒരു ഫാളിലിരിക്കുന്ന കേൾവിക്കാരോട് പറയുന്നതുപോലെ കൃത്രിമമായി ചിലിമിൽ സംസാരിക്കേണ്ട ആവശ്യമില്ല. സംഭാഷണത്തെ അതുപടിപകർത്തിയെടുത്ത് കൊട്ടകയിലെ എല്ലാ മൂലയിലും എത്തിക്കാൻ കഴിവുള്ള ശാസ്ത്രീയകഴിവുകൾ ഉള്ളപ്പോൾ വെറും സ്വാഭാവികമായ സംഭാഷണം മാത്രമാണ് ആവശ്യം. രംഗങ്ങളായി മുറിക്കുന്ന പതിവും നാടകത്തിന്റേതാണ്. സിനിമയിലാകട്ടെ അനേക രംഗങ്ങൾ ഉണ്ടെങ്കിലും അവയെല്ലാം ചേർത്ത് ഒരു പ്രവാഹമെന്ന പോലെ കഥ പറഞ്ഞുപോവുകയാണുവേണ്ടത്. ഇതു സാധിക്കണമെങ്കിൽ (രംഗങ്ങൾ ചെലുത്തായിരിക്കുകയും, ഒരോ രംഗവും അതിനടുത്തതിലേക്ക് ക്രമേണ അലിഞ്ഞുചേരുകയും വേണം) കഥയുടെ ഒരു ചരടിൽനിന്ന്

മലയാളത്തിലെ കവിമാരിലേതിൽ ഏറ്റവും വലിയ സാഹിത്യകാരനായിരുന്നു അദ്ദേഹം. അദ്ദേഹം കവിതകൾ എഴുതിയത് അദ്ദേഹത്തിന്റെ ജീവിതകാലത്താണ്.

ഇങ്ങനെ എഴുതുന്ന സിനിമാക്കഥ എങ്ങനെയാ-  
 രിക്കും? ശ്രദ്ധയെ ആകർഷിക്കുന്ന ഒരു സംഭവത്തിൽ  
 ആരംഭിച്ച്, കർമ്മങ്ങളെ സാവധാനത്തിൽ കഥയി-  
 ലേക്കു പ്രവേശിപ്പിച്ച്, ക്രമേണ അവരുടെ ചിന്താഗ-  
 തിയെ കഥാകൃത്തിന്റെ ഭാവനയോടു യോജിപ്പിച്ച്,  
 ചില ആകാംക്ഷകളും, ആശങ്കകളും, ആശങ്കകളും അവരി-  
 ൽ അങ്കുരിപ്പിച്ചുകൊണ്ട്, അവസാനത്തോടുകൂടി കഥാ-  
 കഥനം തീർത്തപ്പോൾ വേഗതയുടേയും വികാരാധി-  
 കൃത്തിന്റെയും മുൻപന്തിയിൽ ഒപ്പമെത്തി, അവസാ-  
 നം കൊടുപ്പിരി അഴിച്ചുകൊണ്ടവസാനിപ്പിക്കുകയാ-  
 ണെ സിനിമാക്കഥയുടെ സാധാരണ സമ്പ്രദായം പ-  
 ക്കേ അവസാനഭാഗത്തു ആകാംക്ഷ വലിപ്പിക്കുവാൻ  
 വേണ്ടി ഉണ്ടായിരുന്ന സ്റ്റാൻഡേർഡ് അധികം നീണ്ടുപോ-  
 ക്കാതിരിക്കാൻ നിഷ്കഷ്ടിക്കേണ്ടതാണ്. ഉദാഹരണ-  
 ത്തിന് നായകനെക്കുറിച്ചു നായകൻ ഒഴിവാക്ക-  
 ന്നുണ്ടെന്നിരിക്കട്ടെ, സ്റ്റാൻഡേർഡ് അധികം അ-  
 ധികമായിട്ടുള്ളതായിരിക്കാം. അപ്പോഴേയ്ക്കും കാണികളു-  
 ള്ളെക്കുറിച്ചു അസ്സമിച്ച്രിക്കാം. വിയർത്താലിച്ച് കയറി-  
 പ്പോകുന്നു. ആ അധികം കാണികൾ സ്വാഗതം ചെയ്യ-  
 ന്നത് വികാരാധികൃത്തോടുകൂടിയായിരിക്കുകയില്ല. ഇ-  
 ന്നത് വെറും കഥയാണല്ലോ എന്നു തന്നെ തിരിച്ചറിയ-  
 വേണ്ടതായിട്ടായിരിക്കാം.

ഇതിനോടു ബന്ധമുള്ള മറ്റെന്തെങ്കിലും കാര്യം മയിലെ ഭിന്നഭാഗങ്ങൾ തമ്മിലുള്ള വലുപ്പ വ്യത്യാസങ്ങൾ (Proportion). നോവലിനു ബാധകമായ അനുപാതിക നിയമങ്ങൾ സിനിമയ്ക്കുമെങ്കിലും ബാധകമാണ്. ഗുണം, സംഗീതം, ഫലിതം എന്നിവയ്ക്കും ഭവനചിത്രം, ലഭാഗങ്ങൾ കറെ വലുതാക്കേണ്ടിവരും. പക്ഷേ അതിനും ഒരു കണക്കൊക്കെയുണ്ട്. മൂലകഥയിൽ കാണാത്ത രസമില്ലാത്ത മൂലമുണ്ടാകാമെന്നു തന്നെ, ഫലിതം, പ്രകൃതിചിത്രണം, യുദ്ധം മുതലായി കറെ വസ്തുക്കൾ കൊണ്ട് ചിത്രം കത്തി നിറച്ചാൽ ഒട്ടകത്തിന് കൂടാതെ തലവെയ്ക്കാൻ സ്ഥലം കൊടുത്തതുപോലെയായിരിക്കും ഫലം. അവസാനം കഥയ്ക്ക് സ്ഥലം കാണുകയില്ല. ഇങ്ങനെ കാലിനും കൈക്കും മനുഷ്യാടിച്ച് ചിത്രങ്ങൾ നിറവയിയാണ്. ഫലിത ചിത്രങ്ങൾക്ക് ഗുണവും, തമിഴിന് സംഗീതവുമാണ് ബാധിക്കുന്നത്. ഈ അലങ്കാരങ്ങളെല്ലാം വെച്ചുകെട്ടി പെണ്ണിനെ പുറത്തുവിടുകയാണ്, ആഭരണങ്ങൾ ഇല്ലാതെ കൊണ്ട് പെണ്ണിനെ കാണാൻ വരിക എന്ന സ്ഥിതിയാകും. പെണ്ണു കണ്ണുകൾക്കു, കവിളോട്ടി കഷ്ടമായിത്താണെങ്കിൽ മാത്രമേ ഈ പരിപാടി നീതികരിക്കാൻ വൂ.

(സിനിമയ്ക്കും ലളിതവും ഗ്രൂപ്പും ആയിരിക്കണം) സങ്കീർണ്ണമായ ആശയഗതികളും കെട്ടുപിടിയും ഇതിലുൾക്കൊള്ളാം. ഫലിതത്തിൽ കൊണ്ടുവന്നാൽ

ആക്കും ഒരു ചുക്കും മനസ്സിലാവുകയില്ല. അഥവാ വല്ലതും മനസ്സിലായാൽ അതു കഥയുടെ കാതലായ ഭാഗവുമായിരിക്കുകയില്ല. ഭാഷയറിഞ്ഞുകൂടാത്തവർക്കും കഥ മനസ്സിലാക്കണമെന്ന ലക്ഷ്യത്തോടുകൂടി ചിത്രം നിർമ്മിച്ചാൽ ഇക്കാര്യത്തിൽ വളരെ വിജയമുണ്ടാകും.

(ഇതിലെല്ലാം പ്രധാനമായി കഥാകൃത്തു് അറിഞ്ഞിരിക്കേണ്ട ഒന്നുണ്ടു്). ഫിലിമിൽ കഥ പറയുന്ന രീതിയുടെ പ്രത്യേകസ്വഭാവമാണതു്. ഇവിടെ (കഥ പറയുകയല്ല, വായിക്കുകയല്ല, അഭിനയിക്കുകയല്ല, കഥ കാണിക്കുകയാണു്). നടന്നു കാണിക്കുമായി നടന്നിരുന്ന ഒരേർപ്പാടിന്നിടക്കു രണ്ടു വസ്തുക്കൾ വന്നുകൂടിയിട്ടുണ്ടു്. ഒന്നു്, കാമറാ. രണ്ടു്, മൈക്രോഫോൺ. അതിവിദൂരരംഗങ്ങൾ, രംഗത്തു് ഒരിക്കലും സാധ്യമല്ലാത്ത സംഭവങ്ങൾ മുതലായതെല്ലാം കാമറായുടെ സഹായത്തോടുകൂടി കാണിക്കാൻ കഴിയും. ഒരു കൊടുങ്കാറ്റോ, ഭൂകമ്പമോ കഥയിൽനിന്നു് മാറേണ്ടതില്ല. അങ്ങിനെ കാമറായുടെ മുഴുവൻ കഴിവുകൾ ഉപയോഗപ്പെടുത്താവുന്ന കഥയെഴുതാനാണു് ശ്രമിക്കേണ്ടതു്. പക്ഷെ അതു് ഉപയോഗപ്പെടുത്തുന്ന രീതിയും സൂക്ഷിക്കേണ്ടതാണു്. ഒൽ ക്ലോസ് അപ്പ് (close up) തന്നെ നോക്കുക. വിസ്തൃതമായ തിരശ്ശീലയിൽ ഒരു തല മാത്രമാണു് കാണിക്കുന്നതു്. അവിടെ ഓവർ ആക്ടിംഗ് വന്നാലത്തെ കഥ എന്താണു്. ഒരു തമിഴ് നടൻ കോപം അഭിനയിക്കുന്നതിന്റെ ക്ലോസ് അ

പ്ലാറ്റ് എടുത്താൽ എത്ര വിനോദമായിരിക്കും അത്. ശബ്ദത്തിന്റെ കാര്യവും ഇങ്ങിനെ തന്നെ. ദീർഘനിശ്വാസം ചെയ്യാനും രഥസ്വം പറയാനുമെല്ലാം ഇവിടെ സൗകര്യമുണ്ട്. പക്ഷെ അതെല്ലാം കഥയിൽ നിന്നു കടന്ന് ഡയറക്ടറിലേത്തന്നെ കാര്യമാണ്. സിനിമാക്കഥ എഴുതുന്ന ആൾക്ക് അതിന്റെപ്പറ്റിയെല്ലാം ഒരു പൊതുജ്ഞാനമുണ്ടായിരിക്കണമെന്നു യുക്തം.

ഇനി ഈ മുഴക്കോലുകൊണ്ട് ബാല്യകാലസഖിയെ ഒന്നാലനംനോക്കൂ. ഇന്നത്തെ ഫീലിം നിർമ്മാണത്തിന്റെ കത്തകക്കാരുടെ സാഹരസമാനമായ സാങ്കേതികജ്ഞാനം നമുക്കിനിയും നല്ല സമ്മാനങ്ങൾ തരുമെന്നതിനെത്തെങ്കിലും സംശയമുണ്ടോ?

## തന്മയത്വം

അഭിനയത്തിൽ തന്മയത്വമുണ്ടായിരിക്കണമെന്നത് പലകുറി ആവർത്തിക്കപ്പെട്ടിട്ടുള്ള ഒന്നാണ്. അത്രയും പ്രാവശ്യം അത് തെറ്റിദ്ധരിക്കപ്പെട്ടിട്ടുണ്ടു്. കൃത്രിമത്വംകൊണ്ടുണ്ടായിട്ടുള്ളടത്തോളം പരാജയങ്ങൾ, ജീവിതത്തെ അതുപടി നാടകത്തിലേയ്ക്കു ചേർത്താനുള്ള യത്നത്തിൽ നിന്നുമുണ്ടായിട്ടുണ്ടു്. രണ്ടുതരത്തിലുള്ള തെറ്റുകൾക്കും അടിസ്ഥാനം ഒന്നുതന്നെയാണു് (അഭിനയം സ്വാഭാവികമാക്കാനുള്ള പരിശ്രമം).

അഭിനയം സ്വാഭാവികമായിരുന്നുകൂടാ. ജീവിതത്തിന്റെ ശരിപ്പകർപ്പായിരുന്നുകൂടാ. അതു കൃത്രിമവുമാകരുതു്. ഇവയ്ക്കു് രണ്ടിന്നും മദ്ധ്യേയാണ് യഥാർത്ഥനാടകീയമായ അഭിനയം. അതാണു് തന്മയത്വം.

നമുക്കൊന്നു് വിശകലനം ചെയ്തുകൊണ്ടാം. താൻ എന്താണു് രംഗത്തു് ചെയ്യുന്നതു്? ജീവിതത്തിന്റെ ഒരു ചിത്രു് പ്രദർശിപ്പിയ്ക്കുന്നു. അതിൽ നിന്നൊന്നുണ്ടാവുമെന്നാണയാൾ പ്രതീക്ഷിയ്ക്കുന്നതു്? നിർദ്ദിഷ്ടമായ ചില വികാരങ്ങൾ പ്രേക്ഷകന്റെ മനസ്സിലുണ്ടാകുമെന്നു്. അഭിനയം കണ്ടാൽ അതത്രെ സ്വാഭാവികമായിരുന്നാലും, പ്രേക്ഷകനെന്തിനു് വികാരാധീന

നാകണം? അവിടെക്കാണുന്നത് യഥാർത്ഥമല്ലെന്ന് അയാൾക്കറിയാമല്ലോ? ഇതിനുള്ള ഉത്തരം മനുഷ്യസ്വഭാവമങ്ങിനെയാണെന്നാണ്. നഗ്നചിത്രം നോക്കി രസിക്കുന്ന യുവാവ്, അതൊരു ചിത്രം മാത്രമാണെന്ന് റിയുന്നുണ്ട്; എങ്കിലും വികാരാധീനനാകുന്നു. ചിലർ നോവൽ വായിച്ചു കരയരുണ്ട്. ചാൾസ് ഡിക്കൻസിന്റെ ഒരു നോവൽ (old curiosity shop) ഖണ്ഡശ്യ പ്രസിദ്ധീകരിച്ചുകൊണ്ടിരുന്നപ്പോൾ, അതിലെ രോഗിണിയായ “ലിറ്റിൽ നെൽ” എന്ന കുട്ടിയെ മരിയ്ക്കാനനുവദിക്കരുതെന്ന് അപേക്ഷിച്ചുകൊണ്ട് ഗ്രന്ഥകാരൻ അനേകം കത്തുകൾ ലഭിച്ചു. മനുഷ്യരുടെ ഈ സ്വഭാവത്തെ ആശ്രയിച്ചാണ് സകല കലകളും നിലനില്ക്കുന്നത്. നാട്യകലയും അതിൽനിന്നു ഭിന്നമല്ല. അഭിനയം കൊണ്ടുമാത്രം പ്രേക്ഷകനെ വികാരാധീനനാക്കിത്തീർക്കാം. വിജയകരമായതുകൊണ്ടുമാത്രം. അഥവാ ഈ സവിശേഷതയുള്ള അഭിനയം മാത്രമാണ് വിജയകരം.

യഥാർത്ഥജീവിതത്തിന്റെ യാത്രികപ്രതിഫലനം കൊണ്ട് ഇതു സാധിക്കുമോ? ഇല്ല. യഥാർത്ഥജീവിതത്തിൽ നാം നിത്യീകാരമായി കാണുന്ന ചില സംഭവങ്ങൾപോലും അയഥാർത്ഥമായ രംഗത്തു് വരുമ്പോൾ നമ്മുടെ വികാരങ്ങളെ ഉണർത്താനുള്ള കഴിവുണ്ടാകാറുണ്ട്. അപ്പോൾ, രംഗത്തു നടക്കുന്ന കാര്യങ്ങൾ യഥാർത്ഥമാണെന്നു തോന്നിച്ചുകൊണ്ടുമാത്രം അഭിനയം വിജയ

കരമാകുന്നില്ല. മാത്രമല്ല, എത്ര വിദഗ്ദ്ധമായ അഭിനയംകൊണ്ടും രാജാക്കന്മാർ പരിപൂർണ്ണ യഥാർത്ഥമാണെന്ന് പ്രേക്ഷകന് തോന്നിയപ്പോൾ കഴിയുന്നതുമല്ല. ആ വ്യാമോഹം ഏതാനും നിമിഷനേരത്തേയ്ക്ക് മാത്രമേ ഉണ്ടാക്കാൻ കഴിയൂ. അപ്പോൾ, വെറും സ്വാഭാവികതയ്ക്കു പുറമായി എന്തോ ഒരു രഹസ്യാ അഭിനയത്തിന്റെ വിജയത്തിന് നീദാനമായിട്ടുണ്ട്. എന്താണത്?

നാടക യഥാർത്ഥമല്ല; അഭിനയം സ്വാഭാവികതയുമല്ല. സ്റ്റേജിൽ വച്ച് പ്രണയം അഭിനയിക്കുകയല്ലാതെ അനുഭവിപ്പാൻ ശ്രമിയ്ക്കുന്നത് അത്ര പന്തിയല്ല. ഉത്തരവനുസരിച്ച് വികാരം സൃഷ്ടിയ്ക്കുകയും സാധ്യമല്ല. അതൊക്കെ ഭാവിയ്ക്കുക മാത്രമേ കഴിയൂ. ആഭാസങ്ങളെല്ലാം യഥാർത്ഥമായി തോന്നത്തക്കവിധം വർദ്ധിപ്പിച്ചും, ശക്തിപ്പെടുത്തിയും പ്രകടിപ്പിക്കുക മാത്രമേ നടൻ ചെയ്യുന്നുള്ളൂ. ഇതാണ് നാടകീയത എന്നു പറയുന്നത്. നാടകത്തിന്റെ കഥാഘടനയിലും, പാത്ര സൃഷ്ടിയിലും, സംഭാഷണത്തിലും, പാത്രങ്ങളുടെ ചൈതന്യം (അഭിനയം) ത്തിലും എല്ലാം അസ്വാഭാവികതയുണ്ട്, ഉണ്ടായിരിക്കണം. കൃത്രിമതമുണ്ടാവരുതെന്നുള്ളത് അഥവാ ഇതെല്ലാം കൃത്രിമമാണെന്നു കാണികൾക്കു തോന്നരുത്. ഇതെങ്ങിനെയാണു സാധിക്കുന്നത്. ഇതരകലകളിൽ കലാകാരന്മാർ ചെയ്യുന്നതുപോലെതന്നെ—ത്യാജഗ്രാഹ്യവിവേചനം



കൊണ്ടു്. കലാകാരൻ ഹോട്ടോത്രാഹരല്ല. വെളിച്ചത്തിന്റെയും നിഴലുകളുടെയും വിവേചനാരഹിതമായ പ്രതിഫലനം കലയാവുകയില്ല. അതിൽ മുഖത്തെ കുരുവിനും അധരങ്ങൾക്കും തുല്യപ്രാധാന്യമാണുണ്ടാവുക. ചിത്രകാരൻ ചെയ്യുന്നത്, അതിൽ പ്രത്യേക പരിഗണന കൊടുക്കേണ്ട അംശങ്ങൾക്കു് പ്രാധാന്യവും മറയ്ക്കേണ്ടവയ്ക്കു് ഒളിവും കൊടുക്കുകയാണ്. സുന്ദരിയുടെ മുഖവും അഷ്ടമുടിക്കായലും കലാസൃഷ്ടികളല്ല, സുന്ദരപശ്ചാത്താപ മാത്രം. അവയുടെ ചിത്രങ്ങൾ കലാസൃഷ്ടികളാണ്. ആവിഷ്കരിക്കപ്പെടേണ്ട ഒരു ആശയമുണ്ടു്. അതു് പ്രേക്ഷകന്റെ ഹൃദയത്തിൽ എത്തിയ്ക്കുവാൻ ഉദ്ദേശവും ജ്ജ്വലമായ മാറ്റമേതെന്നാണു് കലാകാരന്റെ അന്വേഷണം. അതിനുവേണ്ടിയാണു് ചില അംശങ്ങൾക്കു കൂടുതൽ നിറവും ശക്തിയും കൊടുക്കുന്നതു്. ചന്തയ്ക്കു് സാമാന്യ വാങ്ങാൻ പോകുന്ന വെണ്ണപ്പോലെ രംഗത്തു പ്രവേശിക്കുകയും, അഞ്ചൽക്കാരൻ 'ചെലവുസാധനം' കൊടുക്കുന്നതുപോലെ പ്രേമലേഖനം കൊടുക്കുകയും ചെയ്താൽ അതു് തന്മയത്വമാവില്ല, നാടകീയത്വമാവില്ല. ഭാവങ്ങൾ യഥാർത്ഥത്തിൽ നിന്നു അല്പം അതിശയോക്തിപരമായി ഉയർത്തണം. സംഭാഷണം സാധാരണത്തിൽ വേണം നടക്കുന്നതു് കുറച്ചൊക്കെ പരുങ്ങിയുമായിരിക്കണം. ഇതിന്നു പുറമേ, പ്രേക്ഷകന്റെ ഖ്യാമോഹം ക്രമേണ നീങ്ങിപ്പോകും എന്നും ഓർമ്മിക്കണം. അതു് കറെസമയമെങ്കിലും നീണ്ടുനിൽക്കണമെങ്കിൽ അവന്റെ ഹൃ

ഭയത്തിലുണ്ടാവുന്ന വികാരങ്ങൾ ക്രമേണ വർദ്ധിപ്പിക്കേണ്ടതത്യാവശ്യമാണ്. വികാരത്തിന്റെ പിടിയിൽ കിടക്കുന്ന മനുഷ്യൻ സ്വപ്നാവസ്ഥയിൽ തുടരാൻ കൂടുതൽ സാധ്യതയുണ്ട്.

നാടകീയമാക്കാനുള്ള പരിശ്രമത്തിൽ പല നടനാരും മറ്റൊരു കഴിയിൽ ചെന്നുവീഴാറുണ്ട്. ഒരതിർത്തി വിട്ട് അഭിനയം നാടകീയമാക്കിയാൽ 'ഓവർ ആക്റ്റിംഗ്' ആയിത്തീരും. തമിഴ് രാവണന്റെ കണ്ണുകൾ ത്രിമാനചിത്രത്തിലേതുപോലെ പാഞ്ഞുവന്ന് നമ്മുടെ നെറിയ്ക്കടിയ്ക്കുമ്പോൾ നാം രാവണന്റെ കോപത്തെപ്പറ്റി സ്തബ്ധനായില്ല. ശാമഭാഗവതരുടെ തലവേദനയെപ്പറ്റി സഹതപിക്കുന്നതേയുള്ളൂ. ചിത്രവും ഹാസ്യചിത്രവും തമ്മിലുള്ള അന്തരമാണ് അഭിനയവും ഓവർആക്റ്റിംഗും തമ്മിലുള്ളത്. ഈ തെറ്റിന്റെ ഒരു വകഭേദമാണ് മെലോഡ്റാമ. മദ്യപാനിയും കോപിഷ്ടനുമാണ് ഈ നിയമത്തെ പതിവായി ലംഘിയ്ക്കുന്നത്. ജനോപനാടകത്തിലെ 'കട്ടേക്കുറ'ന്റെ ജോലിയായിരിയ്ക്കുകയില്ല ഒരു മദ്യപനായ പാത്രത്തിനു രംഗത്ത് നിർവ്വഹിക്കുവാനുള്ളത്. നടന്റെ കോപം നമ്മെ ഭയപ്പെടുത്തുന്നതിന് വിരോധമില്ല. പക്ഷേ ചിരിപ്പിയ്ക്കരുത്. കേശവദേവിന്റെ ഭാഷയിൽ പറഞ്ഞാൽ, "ക്ലാപ്സ്" കിട്ടും, പക്ഷേ അടുത്തുതന്നെ ക്രുക്കവിളിയും ഉണ്ടാകും. അതുകൊണ്ട് ഒരു നിശ്ചിതപരിധിയ്ക്കപ്പറ്റം പോകാ

തെ, എന്നാൽ ചെറും നിർജീവമാകാതെ അഭിനയിക്കുമ്പോൾ മാത്രമേ നാടകത്തിലെ തന്മയത്വമുണ്ടാകയുള്ളൂ.

നടൻ ആദ്യമായി ചെയ്യേണ്ടതു് താൻ അഭിനയിക്കേണ്ട പാത്രത്തിന്റെ യഥാർത്ഥസ്വഭാവം മനസ്സിലാക്കുകയാണ്. ആ പാത്രത്തിന്റെ ചിന്താഗതിയും, വികാരങ്ങളും, പെരുമാറ്റങ്ങളും, സുഭാഷണരീതിയും എല്ലാം മനസ്സിലാക്കി അതു സ്വന്തമായി പ്രകടിപ്പിക്കാൻ പരിശീലിക്കണം. അഥവാ നടൻ പാത്രവുമായി സാത്മ്യം പ്രാപിക്കുന്നു. പക്ഷേ നടൻ സ്വയം മറന്ന് അഭിനയിക്കണമെന്നും മറ്റും പറയുന്നത് ബാലിശമാണ്. യാതൊരു നടനും അതു ചെയ്യാൻ സാധ്യമല്ല. ആരും രംഗത്തു് ജീവിയ്ക്കുന്നില്ല. അവൻ അഭിനയിക്കുകയാണ്. സ്വയം മറന്നുവെന്നു പറയുന്ന നടൻ ആത്മഹത്യ ചെയ്തുകഴിഞ്ഞു് കർട്ടൻ വീണാൽ എഴുന്നേറ്റുപോകും. അഭിനയത്തിൽ തന്മയത്വമുണ്ടായിരിക്കണമെന്നു പറയുന്നതിനു നടൻ ഏതെങ്കിലും ഒരു പാത്രമായിത്തീരണമെന്നല്ല അർത്ഥം. യഥാർത്ഥമാണെന്നു കാണികൾക്കു തോന്നത്തക്ക രീതിയിൽ അഭിനയം നാടകീയമാക്കണമെന്നു മാത്രമാണ് താൻ ഭക്ഷണനാണെന്ന് ധരിച്ചു വശായി ശകുന്തളയുടെ നേരേ ചെല്ലുകയല്ല നടന്റെ ചുമതല. താൻ ശങ്കപ്പിള്ളയാണെന്നറിഞ്ഞുകൊണ്ടു തന്നെ കൗലാക്ഷിയുടെ സമീപത്തേയ്ക്കു നടക്കുമ്പോൾ താൻ ഭക്ഷണനും കമലാ

ക്ഷി ശക്തളയുമാണെന്നു കാഴ്ചക്കാർക്കു തോന്നിക്കണം എന്നതാണാവശ്യം. (ഓരോ നടനും ഓരോ ഭാഗ്യവശ്ശി തന്നെ) "താൻ പ്രതിനിധീഭവിക്കുന്ന പാത്രത്തിന്റെയും, തന്റെതന്നെ തന്നെയും. അതു മറന്ന് അഭിനയിച്ചു കൂടാ." (നടന്റെ തൊഴിൽ ഒരു ചെങ്കുത്തായമാറ്റമാണ്) വേഷവിധാനത്തിന്റെ പുറകിലുള്ള വ്യക്തിയെ മറന്നു അഭിനയിച്ചാൽ രംഗത്തെ ആവശ്യമനുസരിച്ചു പെരുമാറാൻ കഴിവില്ലാതെ വരും. താൻ അഭിനയിക്കുകയാണെന്നു ഭാഗ്യമായില്ലാതെ രംഗത്തിന്റെ മുമ്പോട്ട് കയറിയിരുന്നാൽ ചിലപ്പോൾ കർട്ടന്റെ തടി തലയിൽ വീഴും.

സ്വയം മറന്ന് അഭിനയിക്കണമെന്ന് വാദിക്കുന്നവർ ഈ അഭിപ്രായത്തെ ശരിവെച്ചു വരികയില്ല. 'കലാകാരന്റെ ആത്മാർത്ഥത' യെന്നാണ് സ്വാഭാവികതയ്ക്ക് ആശ്രയമായി അവർ വലിച്ചു കൊണ്ടു വരികയും ചെയ്യും. 'കലാകാരന്റെ ആത്മാർത്ഥത'യുടെ പ്രശ്നം ഇവിടെ അപ്രസക്തമാണെന്നു തോ പോകട്ടെ. ഇവിടെ നടൻ ചെയ്യുന്നത് കാപട്യമാണെന്നു വാദത്തിനു മറുപടി പറയേണ്ടിയിരിക്കുന്നു. അത്തരം കാപട്യമില്ലെങ്കിൽ കലയേയില്ല. കലാകാരന്റെ ആത്മാർത്ഥത മറയ്ക്കുന്ന ഹൃദയം തുറന്ന വിശ്വാസമില്ല. അവന്റെ ജോലി വികാരത്തിനടിമപ്പെടുകയല്ല. അന്യരിൽ വികാരമുണർത്തുകയാണ്. ആ ചുമതല നിർവ്വഹിക്കുവാൻ ഒരു കലാകാരന് എല്ലാ

ത്തരം അനുഭവങ്ങളും കൂടിയേ തീരൂ എന്നില്ല. അല്ലാതെതന്നെ ആ വികാരങ്ങൾ അറിയുവാനും, അവയുമായി സാത്ത്യാം പ്രാപിയ്ക്കുവാനുമുള്ള കഴിവ് എല്ലാ കലാകാരന്മാർക്കും ഉണ്ടായിരിക്കും. മരണവേദനയറിഞ്ഞില്ലെങ്കിലും ഒരു കവിയ്ക്ക് അതു ചിത്രീകരിയ്ക്കാൻ സാധിക്കും.

മദ്യപാനിയുടെ ഭാഗമളിനയീക്കണമെങ്കിൽ മദ്യം കഴിച്ചു പാറു എങ്കിൽ നാടകം നീണ്ടനിൽക്കുകയില്ല. പലപ്പോഴും അധികം സ്വാഭാവികതയ്ക്കു പോവാതിരിക്കുകയാണു നല്ലതു.

## രംഗസംവിധാനം

അനുയോജ്യമായ പശ്ചാത്തലമില്ലെങ്കിൽ എത്ര സമത്വനായ നടനും, ചില സന്ദർഭങ്ങളിൽ, രംഗത്തു നിന്ന് നക്ഷത്രമെണ്ണിപ്പോകും. കർട്ടന്റെ തടി തലയിൽ വീഴുമോ എന്നും, കൃത്രിമമീശ അഴിഞ്ഞുപോകുമോ എന്നുമെല്ലാം ആശങ്കിച്ചു നിൽക്കുന്ന നടന് അഭിനയത്തിൽ ശ്രദ്ധ പതിപ്പിക്കാൻ കഴിവുണ്ടാകയില്ല. ഒരുമാതിരി കൊള്ളിക്കാവുന്ന നാടകങ്ങൾപോലും കോവിലൻചരിത്രത്തിന്റെ യവനികകളും രാഗവിസ്കാരക്കുസന്തോകൊണ്ട് കശാപ്പുചെയ്യുന്ന കാഴ്ച സാധാരണയാണ്. ഇത്തരം വൈകല്യങ്ങൾക്ക് നല്ലൊരു ഉദാഹരമാണ് കാച്ചു വർഷങ്ങൾക്ക് മുമ്പ് ഒരു കോളജിൽ വച്ചു നടന്ന സംഭവം. കാൽവരിയിലെ കൽപ്പവാദപര ആണ് നാടകം. യെറുശലേംപട്ടണത്തെ കിടകിടെ വിറപ്പിക്കുന്ന മഹാപുരോഹിതൻ കയാഫാസ് പ്രവേശിക്കുന്നു, “ഛായ് അവനാത്!” എന്നലറിക്കൊണ്ട്, അഭിനയിക്കുന്നത് പ്രശസ്തനായ ഒരു വാഗ്മിയാണ്. അദ്ദേഹത്തിന് വേണ്ടത്ര ഉച്ചരമുണ്ട്. വേഷവിധാനവും അനുയോജ്യമാണെന്നു. ആകെകൂടി ഒന്നാം രംഗം പൊടിപ്പനാകുന്ന ലക്ഷണമുണ്ട്. അതങ്ങിനെയായിരിയ്ക്കുകയും ചെയ്യുമായിരുന്നു, കയാഫാസ് രം

ഗത്തു പ്രവേശിച്ചു സംസാരിച്ചു കഴിയുന്നതിനു മുമ്പ് “കലവെട്ടിടിന കുറിവാഴപോലെ” കമന്നുടിച്ചു വീഴാതിരുന്നെങ്കിൽ. പുറിയതിരയേയുള്ള ലാബ റട്ടറിയിലെ മിന്നസമുള്ളമേശകൾ നിരത്തിയിട്ടാണ് രംഗസ്ഥലമുണ്ടാക്കിയതു്. ആരോ ഒരു ബുദ്ധിമാൻ അതിനു് മുകളിൽ ഒരു നേത്ത തുണിയും വിരിച്ചു. ചെരുപ്പിട്ടു് പരിചയമില്ലാത്ത കയാഹാസം തുണിയുംകൂടി കഴുത്തു് അൽപ്പമൊരു ഭാജധി സംഭവിച്ചു എന്ന്മാത്രം. ഇത്രയും പറഞ്ഞതുകൊണ്ടു് തരയ്ക്കെ കാൽമുത്തന്നെ എത്ര ശ്രദ്ധയായി ക്രമീകരിയ്ക്കണമെന്നു് വ്യക്തമാകുന്നുണ്ടല്ലോ. നടന്മാർക്കു് സ്വന്തത്തുമായി പൊതുവായുള്ള നീളവും വീതിയും രംഗസ്ഥലത്തിനുണ്ടായിരിക്കണം) നാടകശാലയ്ക്കു് എത്ര വീതിയുണ്ടെങ്കിലും രംഗസ്ഥലം ചുരുക്കുകയാണു് നമ്മുടെ നാട്ടിലെ പതിവു്. യവനികയുടെവലുപ്പത്തിൽ ലാഭിയ്ക്കുവാനോവിളക്കുകൾ കുറയ്ക്കുവാനോ മറ്റോ ആണു് ഇക്കിറെ ചെയ്യുന്നതെന്നു് തോന്നുന്നു. ഇതിന്റെ ഫലം നടന്മാർ വീഞ്ഞപ്പെട്ടിയ്ക്കുകത്തെ പാവകളെപ്പോലെയായിത്തീരുന്നു എന്നതാണു്; രംഗത്തെ അപേക്ഷിച്ചു് നടൻ തീരെ ചെറുതായിത്തോന്നുന്നതിന്റെറത്തുണ് അതു് യാഥാർത്ഥ്യബോധത്തെ വർദ്ധിപ്പിയ്ക്കുമെന്നതാണു്. നടക്കുവാനും ചിലപ്പോഴെക്കെ ഓടുവാനും പലർക്കുമിട്ടു് വരുമ്പോൾ തിങ്ങിക്കൂടാതെ നിൽക്കുവാനും വേണ്ട വിസ്താരം രംഗത്തിനുണ്ടായിരിക്കണം. പക്ഷെ വളരെയധികം സ്ഥലം പുറകോട്ടു കിടക്കുന്നതുകൊണ്ടു് പ്രയോജ

നമില്ല. രംഗത്തുനിന്ന് നടൻ പുറകോട്ട് മാറുന്നോരും സദസ്സർക്കു് അയാളെ കാണാൻ വിഷമം വർദ്ധിച്ചു വരികയാണു്. അതുകൊണ്ടു് കഴിയുന്നത്ര വീതിയാണു് വർദ്ധിപ്പിക്കാൻ ശ്രമിക്കേണ്ടതു്. മുൻകർട്ടൻ കഴിഞ്ഞു് രംഗം കുറെക്കൂടി മുന്നോട്ടു തള്ളിനിൽക്കുന്ന സമ്പ്രദായം നല്ലതാണു്. ഇതരപാത്രങ്ങളുടെ സ്ഥിതി ത്തിൽനിന്നു് അകന്നുപോകുന്നു എന്ന ഭാവത്തിൽ സദസ്സരോടു് വളരെ അടുത്തുനിന്നു് സംസാരിയ്ക്കുവാൻ പ്രത്യേകിച്ചും ആത്മഗതരൂപോല്പാദന സന്ദർഭങ്ങളിൽ, ഇങ്ങനെ മുന്നോട്ടു കിടക്കുന്ന സ്ഥലം ഉപകരിയ്ക്കും. രംഗം തീരുന്നതിനു് മുമ്പുതന്നെ കർട്ടൻ പുറകിലേയ്ക്കു മാറിക്കൊള്ളണം എന്ന് മറന്നുകൂടാ. അല്ലെങ്കിൽ വീരനായകോവിലിന്റെ തലയും കർട്ടന്റെ തടിയുമായി സമ്പർക്കമുണ്ടാകും. സ്ഥിരമായ നാടകശാലകളിൽ ത്രടികൊണ്ടു് രംഗം പണിയുകയാണു് വേണ്ടതു്. ഇങ്ങിനെ ചെയ്താൽ പൊടികൊണ്ടുള്ള ഉപദ്രവവും കുറയും. രംഗസ്ഥലത്തുനിന്നു് പൊടി ഉയരുന്നതുകൊണ്ടു് കാഴ്ചയ്ക്കു് മാത്രമല്ല ധ്വാനി. അതു് നടന്റെ ആരോഗ്യത്തേയും ബാധിയ്ക്കും. വേദികൾ എപ്പോഴും അൽപം മുന്നോട്ടു ചരിഞ്ഞിരിക്കേണ്ടതാണു്. പുറകിലിരിക്കുന്ന കാണികളെ അതു വളരെ സഹായിയ്ക്കും. വേദിയെപ്പറ്റി പറയുമ്പോൾ മറ്റൊന്നുകൂടി പറയേണ്ടതുണ്ടു്. ആവണക്കണ്ണ കൂട്ടിച്ചതുപോലെ ഗോഷ്ഠി കാണിയ്ക്കുന്ന ഭാഗവതമുഖ്യം കൊണ്ടുവന്നിരുന്നതു്. അയാൾ അവിടെ അസ്ഥാനത്താണെന്നു മാത്രമല്ല, പല



പ്രോഴം അഭിനയിക്കുന്ന മറയ്ക്കുകയും ചെയ്യും. രാഗത്തിന് മുമ്പിൽ ഒരു താഴ്ന്ന സ്ഥലമുണ്ടാക്കി അവിടെയോ രാഗത്തിന്റെ പുറകിൽ നിലത്തോ ആണ്. സംഗീതസംഘത്തിന്റെ ന്യായമായ സ്ഥാനം.

(യവനികകളുടെ മാതൃലമനുസരിച്ച് അഞ്ചു എണ്ണം ഉണ്ടായിരിക്കണം. ഫ്ലാഗ് കർട്ടൻ, തെരുവ്, ഉദ്യാനം, ഡർബാർ, വനം എന്നിവയാണ് ഈ അഞ്ചു). ഇതിനും പുറകേ തുണികൊണ്ടുണ്ടാക്കിയ ഒരു തട്ടിക, അതിന് തുറക്കാവുന്ന ഒരു വാതലും. ആവശ്യമുണ്ടെങ്കിലും ഇല്ലെങ്കിലും ഇവയെല്ലാം ഉപയോഗിക്കണമെന്ന് നിർബന്ധമാണ്. കാൽമുഖത്തിൽ നിന്നു നേരെ ആകാശത്തിലേയ്ക്ക് കയറിപ്പോകുന്ന തെരുവിൽ നിന്നുകൊണ്ടാണ് വിദൂഷകൻ നമ്മെ ലാഠിപ്പാർജ്ജ് ചെയ്യുന്നത്. അയാളുടെ തലയിൽ ബോട്ടുകൾ വൃക്ഷങ്ങൾ ഗോപുരങ്ങൾ മുതലായവ ഇരിക്കുന്നതായിട്ടും ചിലപ്പോൾ കാണാൻ കഴിയും. ഈ യവനികകളിൽ കാണുന്ന തെരുവുകളിൽ ദീനരാത്ര ഭേദമില്ലാതെ ദീപങ്ങൾ എരിയുന്നുമുണ്ടായിരിയ്ക്കും. വേരിന്മേൽ പൂവുണ്ടാകുന്ന ഉദ്യാനങ്ങളും കാറ്റിത്താടുന്ന കരിങ്കൽതൂണുകൾ നിറഞ്ഞ ഡർബാറുകളും, അതങ്ങിനെ. വനത്തിന്റെ കർട്ടൻ കണ്ടാൽ ഭയം തോന്നും. അത് വരച്ചവനെപ്പറ്റിയെങ്കിലും ഏറ്റവും ഭയപ്പെടാത്തത് മുൻകർട്ടനാണ്. നാടകശാലയിൽ കാണികൾ നിറയാൻ വേണ്ട സമയത്തും രാഗവിസ്താരത്തിന്റെ

അവസരങ്ങളിലും രംഗവാസികൾ കണ്ടുകൊണ്ടിരുന്നതോടുകൂടി, എല്ലുകളോടു യാതൊരു കാരണവുമില്ലാതെ ഒട്ടിച്ചും വളച്ചും അടുക്കിയിരിയ്ക്കുന്ന കറൈന്ദ്രികളുടെ ചിത്രമാണ്. അവരെല്ലാം യൂറോപ്പിൽനിന്നും വന്നവരാണെന്നതു മാത്രമാണ് ഒരാശ്വാസം. എന്താണിതിനു പ്രതിവിധി. ഈ യവനികകളെല്ലാം മറ്ററി വേറെയുണ്ടാക്കണമെന്നു പറഞ്ഞാൽ സംഭവിയ്ക്കുന്നത്, പഴയ കർട്ടന്റെ അതിഭയങ്കര നിറങ്ങളോടു കൂടിയ ഒരു പുതിയ പതിപ്പിന്റെ ആവിർഭാവമാണ്. “പുതിയ സീൻസുകളോടുകൂടി,” എന്നവർ പരസ്യമെഴുതുകയും ചെയ്യും. ആദ്യമായി ചെയ്യേണ്ടതു് ഈ പഴയ കർട്ടനും, യവനികകളെപ്പറ്റിയുള്ള പഴയആശയവും മാതകിയുടേയും കോവിലിന്റെയും കൂടെ കഴിച്ചിടുകയാണ്. പുതിയതുണ്ടാക്കുക എന്നു പറഞ്ഞതിന്റെ അർത്ഥം വളരെ ചെലവുകൂടിയ കറൈന്ദ്രികൾ വരച്ചുണ്ടാക്കുക എന്നല്ല. ചെലവിടുന്ന തുകയല്ല പ്രധാനം; അതെന്തിനുവേണ്ടി ചെലവിടുന്നുവെന്നതാണ്. അനേകായിരം രൂപാ നശിപ്പിച്ചു് ഉണ്ടാക്കിയ “ഇലക്ട്രിക്” സീനുകൾ കണ്ടിട്ടുള്ളവർക്കറിയാം അതെന്തൊരു വികൃതിയാണെന്നു്. കണ്ണുമഞ്ചിയുന്ന നിറത്തിൽ അപ്രസക്തമായ കറൈ വസ്തുക്കളെല്ലാം വരച്ചുവെച്ചു് അതിനെല്ലാം ഇലക്ട്രിക് വിളക്കുകളും ഘടിപ്പിച്ചു് നടത്തുന്ന ആ പ്രദർശനങ്ങൾ നാടകങ്ങളല്ല, ഭ്രമവകദീപക്കാഴ്ചയാണ്. കഥയും അഭിനയവും സംഗീതവും ഒന്നുമില്ലാത്ത ഈ

നാടകാഭാസങ്ങൾക്ക് അതു യോജിച്ചതാണ്, കാണിക്കാൻ മറെറൊന്നുമില്ലാത്തതുകൊണ്ട്. നാടകങ്ങൾക്ക് ഇത്തരം രംഗസംവിധാനം ആവശ്യമാണ്. ഉത്തമമായ യവനികാസൃഷ്ടിയ്ക്ക് ഒരു തത്വമേയുള്ളൂ—രംഗത്തു് സംഭവിയ്ക്കുന്നു എന്ന് സങ്കല്പിക്കപ്പെടുന്ന സംഭവങ്ങൾക്ക് യാഥാർത്ഥ്യബോധം ഉണ്ടാക്കുവാൻ യവനികകൾ ഉപകരിയ്ക്കണം. നാടകം ദൃശ്യകലയാണ്; യാഥാർത്ഥ്യത്തെ ചിത്രീകരിക്കുന്ന കലയാണ്. അതുകൊണ്ട് അഭിനയം ആരംഭിച്ചുകഴിഞ്ഞാൽ സദസ്സർ എത്രവേഗത്തിൽ കഥയിലെ സംഘട്ടനവുമായി സാത്ത് മുംലാപിയ്ക്കുന്നുവെന്നതാണ് ഒരു നാടകത്തിന്റെ വിജയം. വക്കീലും ഗുമസ്തനുംകൂടി പാണ്ഡ്യരാജാവിന്റെ അരമനയിൽവെച്ച് ഗുഡ്ലോയ്ക്കു നടത്തിയാൽ ഇതു സാധ്യമാകയില്ല. യവനിക തയ്യാറാക്കുന്ന ചിത്രകാരൻ പ്രകൃതിചിത്രങ്ങൾ സൂഷ്മിയ്ക്കുന്നതിൽ വളരെ വിദഗ്ദ്ധനായിരിക്കണം. യവനികയുണ്ടാക്കുന്ന സമ്പ്രദായം സാധാരണ ചിത്രകലയിൽനിന്ന് ചില ഘടകങ്ങളിൽ ഭിന്നമാണ്. ആകൃതി, ദൂരവീക്ഷണം മുതലായവയെല്ലാം ഒരുപോലെ തന്നെയാണെങ്കിലും യവനികയിലെ നിറങ്ങൾ വ്യത്യസ്തമാണ്. ഒരു നിറംതന്നെ സൂര്യപ്രകാശത്തിലും ദീപത്തിലും കാണുന്നത് രണ്ടുതരത്തിലാണ്. എന്നല്ല, പലതരത്തിലുള്ള ദീപങ്ങളിൽതന്നെ അവ വ്യത്യസ്തമായി കാണപ്പെടുന്നു. ഏതുതരം ദീപമാണ് ഉപയോഗിയ്ക്കുന്നതെ

ന്ത്. തീരുമെന്നിട്ടു കഴിഞ്ഞിട്ട് ആ പ്രകാശത്തിൽ ശോഭിക്കുന്ന ചായങ്ങൾ കൊണ്ടുവേണം യവനികതയ്ക്കു വാങ്ങാൻ. കൂടുതൽ തിളക്കുന്ന വർണ്ണങ്ങൾ നടമാർ വിഴുങ്ങിക്കളയാതിരിക്കാനും ശ്രദ്ധിക്കേണ്ടതാണ്. യവനികയിലെ ചിത്രമാകട്ടെ, നാടകത്തിലെ ഓരോ രംഗങ്ങളുടെ പ്രശ്നാത്മമായിരിക്കണം. ചിത്രകാരൻ നാടകത്തിന്റെ വിഷയം വളരെ വ്യക്തമായി മനസ്സിലാക്കിയിരിക്കണം. ഈ അടിസ്ഥാനത്തിൽ തയ്യാറാക്കപ്പെടുന്ന ഒരു യവനിക, ഒരു വലിയ ജാലകത്തിന്റെ പ്രതീതിയായിരിക്കണം. കാണികളിൽ ജനിപ്പിക്കുന്നത് ആ ജാലകത്തിൽകൂടി കാണുന്നതോ യഥാർത്ഥത്തിൽ നടക്കുന്ന ഒരു സംഭവവും. യഥാർത്ഥമാണെന്ന മതിഭ്രമമുണ്ടാക്കുവാനാണ് നിഷ്ക്കർഷയായി രംഗസജ്ജീകരിയ്ക്കുന്നത്. വെറും അലങ്കാരത്തിനു വേണ്ടിയല്ല. ഈ വിശേഷഗുണങ്ങൾ എല്ലാ തികയുന്ന യവനികകൾ സൃഷ്ടിയ്ക്കാൻ സാമ്പത്തികമായോ കലാപരമായോ ഉള്ള കഴിവുകേടുണ്ടെന്ന് വന്നാൽ ചിത്രമുള്ള യവനികകൾ കൂടാതെതന്നെ അഭിനയം നടത്തേണ്ടതാണ്. രംഗസംവിധാനം യാഥാർത്ഥ്യബോധമുണ്ടാക്കിയില്ലെങ്കിൽ വേണ്ടില്ല, സംഭാഷണംകൊണ്ടും അഭിനയംകൊണ്ടും സൃഷ്ടിക്കുന്ന യാഥാർത്ഥ്യബോധത്തെ നശിപ്പിക്കാതിരിയ്ക്കുകയെങ്കിലും വേണം. ഉത്തമമായ യവനികൾ ഇല്ലാതെവന്നാൽ വർണ്ണമുള്ള തിരശ്ശീലകൾ മാത്രമുപയോഗിച്ചാൽ മതിയാകുന്നതാണ്. ഇന്നത്തെ പതിവനുസരിച്ച്, നാടകം ആരംഭി-

യുദ്ധവോൾ നാം കണികാണുന്നത് നടന്മാരുടെ പാദം തൊട്ട് മുകളിലേയ്ക്കാണ്. ഇതിനുപകരം, മദ്ധ്യത്തിൽ വിഭജിച്ച് ഇരുവശങ്ങളിലേയ്ക്കും വലിച്ചുമാറാവുന്ന ഒരു മറയാണുപയോഗിക്കേണ്ടത്. ഈ മറ കട്ടിയുള്ള തുണികൊണ്ടുണ്ടാക്കുകയും, അടിഭാഗത്തു് ഘനമുള്ള എന്തെങ്കിലും ഘടിപ്പിയ്ക്കുകയും ചെയ്യണം. നിറം കറുപ്പോ, ബ്രൗണോ, നീലയോ ആകാം, ഏതായിരുന്നാലും അതിൽ കൂടി വെളിച്ചം കടന്നുപോകരുതെന്ന് നിർബന്ധമുണ്ട്. എല്ലാ രംഗങ്ങളും അവസാനിയ്ക്കുമ്പോൾ ഈ കർട്ടനായിരിക്കും താഴ്ന്നു്. അതിൽ യാതൊരു ചിത്രവും ഉണ്ടായിരുന്നെങ്കിലും ചിത്രമുള്ള കർട്ടനൊന്നും വലിച്ചുപോക്കുന്നത് സദസ്സർക്കാര്യതെന്നും ഓർമ്മിച്ചിരിയ്ക്കണം. അട്ടപ്പോലെ മുരണ്ടുകയറുന്ന തൂണുകളും മരങ്ങളും യഥാർത്ഥമാണെന്ന് വിശ്വസിക്കാൻ പണിയാണ്.

രംഗസംവിധാനത്തിന്റെ വിജയത്തിൽ ദീപങ്ങൾക്കും ഒരു പ്രധാന പങ്കുണ്ട്. മൂന്നു തരത്തിലാണ് ദീപങ്ങൾ രംഗത്തു് പ്രയോഗിക്കപ്പെടുന്നത്. ഒന്ന്, രംഗവേദിയുടെ മുമ്പിൽ നിരത്തിവെച്ചിരിക്കുന്ന ഫുട്ട് ലൈറുകൾ. ഇവ എണ്ണം കൂടിയും ശക്തികൂടിയും ഇരിക്കുന്നതാണ് നല്ലത്. വളരെ യധികം ശക്തിയുള്ള വിളക്കുകളായാൽ നടന്റെ കണ്ണഞ്ചിപ്പോകാൻ എളുപ്പമുണ്ട്. ഇവയെല്ലാറ്റിനുംകൂടി ഒരു നീണ്ട റിഫ്ലെക്ടറർ ഉപയോഗിച്ചാൽ, ഉള്ള പ്രകാശം

മുഴുവനും എല്ലായിടത്തും നിരപ്പായി ലഭിക്കും. രണ്ടാമത്, മുകളിൽ തൂക്കിയിടുന്ന വിളക്കുകളാണ്. ഇവ വളരെ ശക്തിയുള്ളവയായിരിക്കും. രോഗത്തിന്റെ പുറകിൽ വേണ്ടത്ര പ്രകാശം ലഭിക്കത്തക്കരീതിയിൽ കറിയെ വിളക്കുകൾ പുറകോട്ടു മാറിയും ഘടിപ്പിക്കേണ്ടതാണ്. വേദിയുടെ ഇരുവശങ്ങളിൽ നിന്ന് അകത്തേയ്ക്ക് പ്രയോഗിക്കുന്നവയാണ് മൂന്നാമത്തേത്. ഇവ ഏറ്റവും ശക്തികൂടിയതും പ്രത്യേകം ഓരോസ്ഥാനത്തു് കേന്ദ്രീകരിക്കത്തക്കവയും ആയിരിക്കണം. ആവശ്യമെന്നു വന്നാൽ ഒരുവശത്തുള്ള ഒറ്റ വിളക്കുകൊണ്ടുമാത്രം രോഗപ്രകാശിക്കത്തക്ക രീതിയിൽ വേണം ഇവ സജ്ജമാക്കാൻ. ഒരു വാതിലിൽകൂടിയോ ജനലിൽകൂടിയോ ലഭിക്കുന്ന വെളിച്ചത്തിൽ നടക്കുന്ന സംഭവങ്ങൾ കാണിയ്ക്കേണ്ടി വരികയാണെങ്കിൽ അതിന് ഈ മാറ്റമാണ് അംഗീകരിക്കേണ്ടത്. പുറകിലുള്ള യവനികയിൽ ഒരു നടന്റെ നിഴൽ കാണിയ്ക്കണമെന്നുണ്ടെങ്കിൽ അതിന് ഈ ദീപങ്ങൾ ഉപയോഗിക്കാം. പകൽസമയത്തു് നടക്കുന്ന സംഭവങ്ങൾ കാണിയ്ക്കുമ്പോൾ രോഗത്തു് നിഴൽ വിഴാതിരിയ്ക്കുവാൻ പ്രത്യേകം ശ്രദ്ധിക്കേണ്ടതാണ്. പകൽസമയത്തു് മുറികൾക്കുള്ളിൽ നിഴലുകൾ ഉണ്ടാകാറില്ലല്ലോ. പോരെങ്കിൽ ചിലപ്പോൾ ഈ നിഴലുകൾ നടന്റെ ഭാവഭേദങ്ങൾ കാണുന്നതിന് തടസ്സമായിരിക്കുകയും ചെയ്യും. ആകാശത്തിൽ നിഴൽ വീഴുന്ന രംഗങ്ങളും ധാരാളമായി കാണാറുണ്ട്. ഈ മൂന്നുതരം വീ

ഉക്കകൾക്കും സപിച്ചുകൾ പ്രത്യേകം പ്രത്യേകമായിരു  
ന്നാൽ നന്ന്. വൈദ്യതദിപങ്ങൾ ഉപയോഗിക്കുമ്പോ  
ൾ പ്ലൂറസെൻസ്, മെർക്കുറി, മുതലായവ ഉപയോഗി  
ച്ചുകൂടാ. ഈ ദിപങ്ങൾ ചിലപ്പോൾ നടന്നാൽ പ്രേ  
തങ്ങളുടെ പ്രതീതിയുണ്ടാക്കിയെന്നും വരാം. പ്രകാശ  
ത്തിന്റെ കാര്യത്തിൽ വർണ്ണഭേദമാണ് പല രംഗവും  
വിധാനവും തകർത്തുകൊള്ളുന്നത്. അപൂർവ്വ ചില സ  
ന്ദർഭങ്ങളിൽ വർണ്ണമുള്ള പ്രകാശം സ്വാതന്ത്ര്യമാണു  
ം. പക്ഷെ യാതൊരു പ്രസക്തിയും ഒരുപിരിയും  
ഇല്ലാതെ ചുവപ്പും നീലയും പച്ചയും മറ്റും ഭേദമില്ലാ  
തെ അല്ലെങ്കിൽ പത്തു സെക്കണ്ടു് ഇടവിട്ടോ പ്രകാശിപ്പി  
ക്കുന്നത് കാണുമ്പോൾ വെളിച്ചത്തിന് നിറംകൊടുക്കു  
ന്ന സമ്പ്രദായം കണ്ടുപിടിച്ചവനെ ശപിച്ചുപോകാ  
റുണ്ട്. ഓരോ നിറവും മറെറൊന്നിന്നോടു് ചേരുമ്പോൾ  
ഉണ്ടാകുന്ന ഫലം പലപ്പോഴും നമ്മുടെ പ്രതീക്ഷകൾ  
ക്കു വിരുദ്ധമായിരിക്കും. ഉദാഹരണമായി, പച്ചനിറ  
ത്തിലുള്ള വേഷ്യയായി പ്രവേശിക്കുന്ന നടന്റെ നേ  
രെ ചുവന്ന വെളിച്ചം അടിച്ചാൽ വേഷം ആകെ ക  
റുപ്പുനിറമായിത്തീരും; ഉല്ലാസകരമായ ഒരന്തരീക്ഷം  
ശോകമുകമായിത്തീരുന്നതും കാണാം. മഞ്ഞനിറത്തി  
ലുള്ള പ്രകാശത്തിൽ നീലനിറത്തിലുള്ള വസ്തുക്കൾ ക  
റുത്തതായിത്തീരും; മറ്റിച്ചും. അതുകൊണ്ടു്, രംഗത്തു  
കാണുന്ന വിവിധവസ്തുക്കളുടെ നിറങ്ങൾക്കു് അനുയോ  
ജ്യമായ രീതിയിൽ വെളിച്ചം കൊടുക്കാൻ ശാസ്ത്രീ  
യമായ കഴിവുള്ള ഒരാൾ മാത്രമേ നിറമുള്ള വെളിച്ചം

പ്രയോഗിക്കാവൂ. വിദഗ്ദ്ധന്മാരില്ലെങ്കിൽ നിറമുള്ള പ്രകാശം വേണ്ടെന്നുവയ്ക്കുകയാണു് നല്ലതു്. സമർത്ഥമായ ഭീഷണജീകരണമെന്നൊക്കെ രംഗത്തിൽ വിദൂരതയെപ്പറ്റിയുള്ള ബോധവും ജനിപ്പിക്കാൻ കഴിയുന്നതാണു്. ഗുത്തങ്ങളിലും മറ്റു ചലനാത്മകമായ രംഗങ്ങളിലും നടന്റെ മുഖത്തു മാത്രം പ്രകാശം കേന്ദ്രീകരിയ്ക്കുന്നതു് കൊള്ളാം. പക്ഷേ പ്രകാശം വിറച്ചു വിറച്ചു് കാഴ്ചയ്ക്കു് അസുഖമുണ്ടാക്കാതിരിക്കാൻ ശ്രദ്ധിക്കുകയും വേണം. ഏതു തരത്തിലായാലും, രംഗത്തു് വെളിച്ചം കൊടുക്കുന്ന ഒരു വിളക്കും സദസ്യാർ കാണത്തക്കതായ് അതിപ്രധാനമാണു്. രംഗത്തെ വെളിച്ചത്തോടു് വളരെ ബന്ധപ്പെട്ടതാണു് സദസ്സിലെ പ്രകാശവും. രംഗത്തുള്ളതിനേക്കാൾ ശക്തി കൂടിയ വിളക്കുകൾ ഹാളിൽ ഉപയോഗിച്ചാൽ രംഗം ഇരുണ്ടു പോകുന്നതായിത്തോന്നും. ഹാളിൽ കഴിയുന്നത്ര ഇരുട്ടാണുണ്ടായിരിക്കേണ്ടതു്.

പ്രത്യേകരംഗങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കാനും ചില മാർഗ്ഗങ്ങളുണ്ടു്. അഗ്നി, മഴ മുതലായവ രംഗത്തു കാണിക്കാം. അതിനെല്ലാം വളരെ വിലപിടിപ്പിച്ചു ഉപകരണങ്ങൾ ഉണ്ടായിരിക്കണമെന്നു മാത്രം. കൊടുങ്കാറ്റുകളും മേഘഗർജ്ജനവും കാണിക്കാൻ വിഷമമില്ല. നീല, പച്ച മുതലായ ചില നിറങ്ങൾ ചന്ദ്രികയുടെ പ്രതീതി ഉണ്ടാക്കാൻ ഉതകുന്നവയാണു്. ഹാളിലെറിലേതുപോലെ



സംസാരിക്കുന്ന പ്രേതങ്ങളെ രംഗത്തു വരുത്തുവാൻ പ്രയാസമുണ്ട്. ഒരു അസ്ഥിപത്ത് ജരം മാത്രം മതിയെങ്കിൽ അതിനു മാർഗ്ഗമുണ്ട്. ദേഹത്തു മുഴുവനും കരിതേച്ചു അലൂമിനിയം ചായംകൊണ്ട് അസ്ഥികളും വരച്ചു സാവധാനം രംഗത്തു പ്രവേശിച്ചാൽ ഒരു ഭീകരമായ അന്തരീക്ഷം സൃഷ്ടിക്കാൻ കഴിയും. ആ രംഗത്തു വയലറ്റ് പ്രകാശം കൂടി കൊടുത്താൽ അതു കറേക്കൂടി ഭയങ്കരമാകുന്നതാണ്. ഇങ്ങിനെ പലതും രംഗത്തു കൊണ്ടുവരാൻ കഴിയുമെങ്കിലും, സാധാരണ നാടകങ്ങൾക്കു അതൊന്നും ആവശ്യമില്ല. പന്തം, പടക്കം മുതലായവ രംഗത്തുപയോഗിക്കുമ്പോൾ പ്രത്യേകം സൂക്ഷിക്കേണ്ടതാണ്.

(രംഗസംഗ്രഹത്തിൽ പ്രഥമപരിഗണന അർഹിക്കുന്ന ഒന്നാണ് “ഗ്രീൻറൂം”)—അഥവാ വേഷം കെട്ടാനുള്ള സ്ഥലം. നടന്മാർക്കു സൗകര്യമായി അവരുടെ മുഖം മിനുക്കലും വേഷമണിയലും നടത്താനുള്ള സജ്ജീകരണങ്ങൾ ചെയ്യുകയാണ് നാടകാഭിനയത്തിന്റെ വിജയത്തിനുള്ള ആദ്യത്തെ ഉപാധി. സാധാരണയായി ഏതെങ്കിലും ഒരു കോണിൽ നിന്നു ഒരു തരത്തിൽ വേഷമണിയുകയാണ് പതിവു. അതിന്റെ ഫലമായി നടന്മാർ പലപ്പോഴും അവരുടെ വേഷത്തിൽ വേണ്ടത്ര ശ്രദ്ധ ചെലുത്താതിരിക്കുന്നുണ്ട്.

“ഗ്രീൻറൂം” ഓടകവേദിയുടെ അതിപ്രധാനമായ ഒരു ഘടകമാണെന്ന് മനസ്സിലാക്കിയില്ലെങ്കിൽ നിഷ്കർഷയായ ചേഷവിധാനം അസാധ്യമായിത്തീരും. നടൻ തന്റെ അഭിനയത്തിലായിരിക്കും ശ്രദ്ധ. അതിനിടയിൽ മറ്റു കാര്യങ്ങൾ ചെയ്യേണ്ടിവരികയും സൗകര്യങ്ങളില്ലാതിരിക്കുകയും ചെയ്യുന്നത് അവന്റെ അഭിനയത്തെത്തന്നെ സാരമായി ബാധിക്കും. ഗ്രീൻറൂം രംഗവേദിയുടെ ഒരു പ്രധാനഘടകമാണെന്ന് മനസ്സിലാക്കിയിട്ടുണ്ടെങ്കിൽ മാത്രമേ കാര്യക്ഷമമായ നാടകാഭിനയം സാധ്യമാവൂ.

## ഡയറക്ടർ

നാടകം ഏറ്റവും ജനകീയമായ ഒരു കലയാണ്. വളരെയാളുകൾ അത് കേൾക്കാനും കണ്ടു രസിക്കുന്നുണ്ട്. ഒരു സംഘം ആളുകളുടെ സമയക്രമപ്രവർത്തനമാണ് നാടകഭിനയം. ഇതൊക്കെ ശരിയാണെങ്കിലും നാടകം നടന്നുകൊണ്ടിരിക്കുന്നതിനിടയിൽ ഡയറക്ടർ കൂടി അപ്രത്യക്ഷമാകും. രാൾ ഏഴുതിയ ഒരു നാടകം ഒരു സംഘം ആളുകൾ ചേർന്നിരിക്കുമ്പോൾ അവരുടെ ഒരു പ്രത്യേകതരം കേന്ദ്രീകരണം ആവശ്യമായിത്തീരുന്നു. നാടകകർത്താവും വിഭാവനം ചെയ്യുന്നതും ആശയമാണ് അവിടെ പ്രകടിപ്പിക്കേണ്ടത്. പ്രകടിപ്പിക്കുന്നത് മറു കണ് ആളുകളുമാണ്. ഇതെല്ലാം കണ്ടു രസിക്കാനുള്ളത് ഇനിയും വേറെ ചിലതും ഇവരെയെല്ലാം കൂട്ടിച്ചേർക്കുക (ആശയപരമായി) ആണതാണ് പ്രധാനമായി നടക്കേണ്ട കാര്യം. (നാടകം വായിച്ച്, പാച്ച്, അതിന്റെപ്പറ്റി ചിന്തിച്ച്, അടകൃത്തിന്റെ ലക്ഷ്യം വ്യക്തമായി ശ്രദ്ധിച്ച് അത് നാട്യസംഘത്തിന് പകർന്നുകൊടുക്കുവാനുള്ള ചുമതല രാൾ വഹിച്ചേ തീരൂ. നടന്മാർ നാടകം വായിക്കാനും പഠിക്കാനും ചെയ്യുന്നത് ആവശ്യമാണ്. അവരും അടകരമനുസരിച്ചാൽ പരിശ്രമിക്കും. പക്ഷെ അതുകൊണ്ടുമാത്രം

മായില്ല. അവർക്കുതന്നെ ഭിന്നാഭിപ്രായങ്ങൾ ഉണ്ടായി  
 യെന്നു വരാം. മനസ്സിലാകാത്തവരെ മനസ്സിലാക്കുവാ  
 നും ഭിന്നാഭിപ്രായക്കാരെ യോജിപ്പിക്കുവാനും ഒരാൾ  
 ഉണ്ടാകണം. ആ ചുമതലക്കാരനാണ് ഡയറക്ടർ.  
 മറുജീവർക്കു് അഭിപ്രായം പറഞ്ഞുകൂടെന്നല്ല. അ  
 ന്ത്യതീരുമാനം എപ്പോഴും ഡയറക്ടറുടേതായിരിക്കും  
 എന്നു മാത്രം. ഡയറക്ടറാണെന്നതുകൊണ്ടു് അയാൾ  
 ക്കു് ലഭിക്കുന്ന ഒരു പ്രത്യേക അവകാശമല്ല ഇതു്.  
 നേരേമറിച്ച് നാടകത്തെപ്പറ്റിയും, അഭിനയത്തെപ്പ  
 ററിയും ഏറ്റവും ശരിയായ അറിവുള്ളയാൾ ഡയറ  
 ക്ടറാവാവുകയാണ് ചെയ്യേണ്ടതു്. (ഗ്രന്ഥകർത്താവു്  
 പലപ്പോഴും ഡയറക്ടറാകാറുണ്ടെങ്കിലും നാട്യകല  
 യെപ്പറ്റി ജ്ഞാനമില്ലാത്ത നാടകകൃത്തുക്കൾ ഡയറ  
 ക്കറു് ചെയ്യുന്നത് ബുദ്ധിയാധിമതിയായിരിക്കുകയും  
 ക്കറർ നടന്മാരെ നാടകത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനാശ  
 യം മനസ്സിലാക്കിക്കൊടുക്കുകമാത്രമല്ല ചെയ്യുന്നത്. നട  
 ന്മാരേയും സദസ്സിനേയും യോജിപ്പിക്കുന്നതും അയാളു  
 ടെ പണിയാണ്. അഥവാ നാടകത്തിന്റെ ആശയം  
 കാണികൾക്കു് മനസ്സിലാകത്തക്കവണ്ണം നടന്മാരെ  
 കൊണ്ടു് പ്രകടിപ്പിക്കുകയെന്ന ജോലി. ഈ ജോലി  
 യാണ് അയാൾ റീഹേഴ്സലിൽ നിർവ്വഹിക്കുന്ന  
 തു്. ഇവിടെയും അയാളാണ് അവസാനതീരുമാന  
 മെടുക്കാൻ അധികാരമുള്ളയാൾ.

പരിശീലനമെല്ലാം കഴിഞ്ഞു് (അഭിനയത്തിന്റെ  
 സമയത്താണ് ഡയറക്ടർ സർവ്വാധിപതിയായി

ത്തിരുന്നതു്. ആ രണ്ടുമണിക്കൂർ സമയത്തേക്കു് മറ്റൊരു  
 യാത്രയും അഭിപ്രായത്തിനു അയാൾ വിലവെച്ചില്ലെ  
 ന്നു വരും. ഇത്രയധികം തലവേദനയുണ്ടാക്കുന്ന മ  
 റൊരു ജോലിയുണ്ടെന്നു് തോന്നുന്നില്ല. അയാളുടെ  
 അധികാരത്തിന്റെ ശക്തിമുഴുവനും ഉത്തരവാദിത്ത  
 ന്റെ ഭാരമാണു്. (അഭിനയത്തിനും, നടന്മാരുടെ അ  
 മൃതത്വത്തിനും, രംഗസംവിധാനത്തിനും, എന്നുവേണ്ടി  
 രംഗവേദിയിലുള്ള സകലതിനും അയാളാണു്ത്തരവാ  
 ദി.) ഒരുവശത്തു് അയാൾ ഒരു നടന്റെ സംശയം  
 തീർക്കേണ്ടിയിരിക്കും. മറുവശത്തു് നടന്മാർക്കുള്ള ല  
 ഘ്യഭക്ഷണംപരിശോധിക്കേണ്ടതും അയാൾതന്നെ. രം  
 ഗത്തിൽ എന്തെങ്കിലും കഴപ്പമുണ്ടായാൽ അയാളാണു്  
 തിന്നു് സമാധാനം പറയേണ്ടതു്. ചുരുങ്ങിയ ഒരു സമ  
 യത്തിനിടയിൽ ഇത്രയധികം കാര്യങ്ങൾ ചെയ്തതിന്നു്  
 ണ്ട ഒരു വ്യക്തിക്കു, അവിടെ ആജ്ഞകൾ കൊടുക്കു  
 വാനുള്ള അവകാശമില്ലെങ്കിൽ കാര്യക്ഷമത കുറയും.

ഡയറക്ടറുടെ ചുമതലകൾ എല്ലാം അയാൾ  
 ക്ക് ശതമാനമുണ്ടെന്നു് സമ്മതിച്ചു കൊടുക്കുന്നവയാണു്. അ  
 നാവശ്യമായി സ്റ്റേജിനകത്തു് കടന്നുകൂടി അസന്തോ  
 ശ്ഠി സൃഷ്ടിക്കുന്നവരെ അയാൾ പുറത്താക്കണം. യവ  
 നികയ്ക്കിടയിലൂടെ ഒളിഞ്ഞുനോക്കുന്നവരെയും സം  
 സാരിച്ചു് ശബ്ദമുണ്ടാക്കുന്നവരെയും അയാൾതന്നെ  
 യാണു് തടയേണ്ടതു്. അഭിനയത്തിനിടയിൽ വേ  
 ണ്ടിടമുണ്ടാക്കുന്നവരെയും സാധനങ്ങൾ അവിടെ

എന്തിനേണ്ടതും അയാളുടെ ചുമതലയിലെ ഒരിനമാ  
 ണ്. അതിനിടയിൽ അണിയറയുടെ കാര്യവും ഉണ്ട്.  
 വേഷവിധാനവും മറ്റും നടത്തിയ്ക്കുന്നതിനു പുറമേ  
 അണിയറയിലെ പെരുമാറ്റത്തെ സംബന്ധിച്ചും അ  
 യാൾക്ക് പ്രശ്നങ്ങളുണ്ട്. അണിയറയിലെ അന്തരീ  
 ക്ഷം വളരെ സ്പോടകമായ ഒന്നാണ്. കലാസമിതി  
 ക്കളിലെ അംഗങ്ങളുടെ പെരുമാറ്റത്തിന്റെ ഭംഗിക്കുറ  
 വുകൊണ്ട് ലോകപ്രസിദ്ധമായ സ്ഥാപനങ്ങൾപോ  
 ലും കേരളത്തിൽ തകർന്നുപോയിട്ടുണ്ട്. അങ്ങിനെയു  
 ള്ള സന്ദർഭങ്ങൾ ഏറ്റവും അധികം ഉണ്ടാകുന്നത് അ  
 ണിയറയിൽ വെച്ചാണ്. ഇങ്ങനെ നിരവധി പ്രശ്ന  
 ങ്ങളുണ്ടെടുവിൽ കിടന്നുനട്ടുതിരിയുന്ന ഡയറക്ടർ  
 വലിക്കുന്നുഭാരം വലിയതാണ്. നാടകഭിന്നയത്തിൽ,  
 പ്രത്യേകിച്ചും പ്രദർശനത്തിന്റെ സമയത്തു്, അയാ  
 ള്ളെ സർവ്വാധിപതിയായി അവരോധിയ്ക്കുക മാത്രമേ  
 നിർവ്വാഹമുള്ളൂ. പ്രദർശനത്തിന്റെ സകല വശങ്ങളു  
 മെയും സമപ്രാധാന്യത്തോടെ കാണുകയും മനസ്സിലാ  
 ക്കുകയും ചെയ്യുന്ന ഏകവ്യക്തി അയാളാണ്. അവ  
 എല്ലാം വിജയകരമായി നടത്തുവാനുള്ള ചുമതലയും  
 അയാളുടെതാണ്. അതുകൊണ്ട്, അയാൾക്കുതന്നെ  
 യായിരിക്കണം സർവാധികാരവും. അയാളെ നിഷേധി  
 ക്കാനുള്ള അവകാശം മുമ്പായിരുന്നു; അയാളെ ആ  
 സ്ഥാനത്തിരുത്തുന്നതിന് മുമ്പ്.

## കാഴ്ച പക്കാർ

രാഷ്ട്രീയനേതാക്കുമാരെത്തന്നെ പഠത്തൊലി, കലയ്ക്ക് ഒരു സാമൂഹ്യ ലക്ഷ്യമുണ്ടെന്നുള്ളത് ജനസാമാന്യം സമ്മതിക്കുന്നു വസ്തുതയല്ല. ഈ അഭിപ്രായം ചൊതുജനവിഭേദമാണെന്നോ പിന്തിരിപ്പാത്തമാണെന്നോ മുറുപ്പിച്ചു തള്ളിയതുകൊണ്ട് കാര്യമായില്ല. വിപ്ലവകാരിയായാലും സാമൂഹ്യ പരിഷ്കർത്താവായാലും ഒരുവൻ തന്റെ ചുറ്റിലുമുള്ള സമുദായത്തിന്റെ യഥാർത്ഥ മാനസിക നിലവാരം മനസ്സിലാക്കിയിരിക്കണം. ജനസാമാന്യത്തിന് ചൊതുവേ കിട്ടുന്നതിലും ഒരു കുറവുണ്ടെന്ന് പറയുന്നത് ഒരു പിന്തിരിപ്പൻ ആശയമല്ല, അത് ജനങ്ങളെ അവയോളിക്കുകയല്ല. സമുദായത്തിന് സാംസ്കാരികമായി ഉയരേണ്ട ആപേക്ഷിതവസ്ഥയാൽ പുരോഗമനമെന്ന അനാവശ്യമായിത്തീരും. പരിവർത്തന നിരർത്ഥകവും. ഇന്നത്തെ സാമൂഹ്യവ്യവസ്ഥിതിയുടെയും പരമ്പരാഗതമായ ഇതരഘടകങ്ങളുടെയും ഫലമായി സമുദായത്തിന്റെ സാംസ്കാരിക നിലവാരം ഏറ്റവും അധികമായിരിക്കണമെന്നതാണ് സത്യാം. ഭൂരിപക്ഷത്തിനും ഭക്ഷണത്തിന് മാറ്റമില്ലാത്ത ഒരു വ്യവസ്ഥിതിയിൽ അവർ കലാസ്വാദനം നടത്തുന്നില്ല

കിൽ അതിലൽഭുതമില്ല. ഇരതേടുന്ന ബഹുജ്ഞാനിനിടയിൽ കലയെ മറന്നുപോകുന്നത് അവരുടെ ഉത്തരവാദിത്വമല്ല. ഇന്ന് സാധാരണക്കാരൻ നാടകപ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ ശത്രുവായിത്തീരാൻ പ്രത്യേകകാരണമുണ്ട്. ഉയർന്ന വർഗ്ഗക്കാർ കലയെ ഒരു കുത്തകയായി ഗണിക്കുന്നുവെന്നതു പോകട്ടെ. സാധാരണക്കാരൻ തന്റെ ജീവിത സമരത്തിനിടയിൽ അപൂർവ്വമായി ലഭിക്കുന്ന അവസരങ്ങൾ ഉല്ലാസത്തിനുവേണ്ടി ചെലവാക്കാൻ ആഗ്രഹിക്കുന്നു. നാടകംപോലെ കൂടുതൽ ബുദ്ധിപരമായ കാര്യങ്ങൾ മനസ്സിലാക്കുവാനോ രസിക്കുവാനോ അവനു കഴിവില്ല. അവനെ ആരും അതിലേക്ക് ക്ഷണിച്ചിട്ടില്ല. മദ്യവും മറു ചിലതുമാണ് ഇന്നവൻ രസം കൊടുക്കുന്നത്. അവയോട് ഏറെയും അടുത്തുനിൽക്കുന്നു. പ്രകടനങ്ങളേ അവനെ രസിപ്പിക്കുന്നുള്ളൂ. ഉത്സവത്തിനോ സർക്കസ്സിനോ പോകുന്നതിന്റെ ലക്ഷ്യത്തന്നെയാണ് നാടകത്തിനും അവൻ കാണുന്നത്—ഒരു വക മേളം. ശബ്ദകോലാഹലം നിറഞ്ഞ ക്കെ പാട്ടും, മെലോഡിയോടൊന്നും, കൃത്രിമസ്രീസൗന്ദര്യവും, ഇവയാണ് അവൻ ഇന്നൊരു നാടകത്തിൽ നിന്ന് പ്രതീക്ഷിക്കുന്നത്. ഇവയെല്ലാം വേണ്ടുവോളം വിളമ്പിക്കൊടുക്കുന്ന നാടകങ്ങളെ അവൻ അംഗീകരിക്കും. വേലക്കാരൻ സെമിനാരുടെ മകളെ കല്യാണം കഴിക്കുന്ന കഥയാണവനിയ്യം. (സംഘട്ടനപരമായ കഥയും, കഥയുടെ സ്വാഭാവികതയും, പാത്രസൃഷ്ടി



യും, അഭിനയവും ഒന്നും അവനു മനസ്സിലാകുന്നില്ല. ഉണർത്തുകയും ചിന്തിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്നത് കലയുടെ ലക്ഷ്യമായി അവൻ തോന്നിയിട്ടില്ല. നാടകമാണെങ്കിൽ കാഴ്ചക്കാരുടെ ഉള്ളഴിഞ്ഞ സഹകരണമില്ലാതെ വിജയിക്കാൻ കഴിയാത്ത ഒരു കലയാണ്. സാമ്പത്തികമായിട്ടും, കലാപരമായിട്ടും അതങ്ങിനെയാണ്.)

സാധാരണക്കാരന്റെ മനസ്സിനെ ആകർഷിക്കുന്ന നാടകങ്ങൾ രചിക്കേണ്ടതാണെന്ന് പറയുന്നത് ശരിയാണ്. യാതൊരു സാങ്കേതിക ജ്ഞാനവും കൂടാതെതന്നെ നാടകം രസിക്കുവാനും കഴിയും. അവന്റെ ജീവിതപ്രശ്നങ്ങളെപ്പറ്റി പ്രതിപാദിക്കുന്ന കഥകൾ പ്രദർശിപ്പിച്ചാൽ ഏതു പാത്രവും അതിന്റെ ആത്മാവിലേക്ക് പ്രവേശിക്കുമെന്ന് പറയുന്നതിലും കുറെ വാസ്തവമുണ്ട്. പക്ഷെ നമ്മുടെയിടയിൽ കാളിദാസന്മാർ ഇല്ലാതിരിക്കുന്നേടത്തോളംകാലം നാടകം സാധധാനത്തിലേ വളരുകയുള്ളൂ. അത്ര ഉത്തമമായ നാടകങ്ങൾ രചിക്കാൻമാത്രം നമ്മുടെ കലാകാരന്മാർ വളന്നിട്ടില്ല. (നാടകം നന്നായി അഭിനയിക്കപ്പെടുകയും ആസ്വദിക്കപ്പെടുകയും ചെയ്യുന്നതുകൊണ്ടു മാത്രമേ നാടകസാഹിത്യവും വളരാനിടയുള്ളൂ.) നാടകപ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ ദരംശംമാത്രമായി പുരോഗമിക്കുകയില്ല. പരിപൂർണ്ണമല്ലാത്തനാടകങ്ങളെ കാഴ്ചക്കാർപിച്ഛിക്കുന്നതിന്റെ ഫലം അത്ഥഗർഭമായ നാടകങ്ങൾ എഴുതുന്ന പണിയിൽനിന്ന് സാഹിത്യകാരനെക്കുടിച്ചു

കുളയുക എന്നതു മാത്രമായിരിക്കും. സാധാരണക്കാരൻറെ പ്രശ്നങ്ങൾ എടുത്തുകാണിക്കുവാൻ വേണ്ടി എഴുതപ്പെടുന്ന നാടകങ്ങൾ, “മനസ്സിലാക്കുന്നില്ല,” എന്ന് പറഞ്ഞ് ഇന്ന് തല്ലിത്തകർന്നത് സാധാരണക്കാരൻറെ ന്യായം. പണമുള്ളവരെല്ലാം നല്ല കലാസാദകരായി കണമെന്നില്ല. ചില പ്രമാണികളുടെ നാട്ടിൽ നാടകം കളിക്കാൻ തന്നെ സാധ്യമല്ല. എങ്കിലും നാടകപ്രസ്ഥാനത്തിൽ അവരെ അവഗണിക്കാം. സാധാരണക്കാരൻറെ രക്ഷാധികാരമാണ് നാടകവേദിയുടെ ഭൗതിക സ്വഭാവം. എന്നാൽ നിർഭാഗ്യമെന്നു പറയട്ടെ സാധാരണക്കാരൻറെ കലയെപ്പറ്റിയുള്ള അടിസ്ഥാന ബോധം തന്നെ തെറ്റാണ്. കലയെന്നു പറയുന്നത് ഒരു വെറും ഒളിച്ചോട്ടമല്ലെന്നും, അത് ഏകകാലത്തിൽ വിജ്ഞാനവും രസവും നൽകുന്ന ഒരു പാധിയാണെന്നും, അത് മുഖ്യമായി അവൻറെ താൽപ്പര്യത്തിനു വേണ്ടി നിലകൊള്ളുന്നുവെന്നും അവൻ മനസ്സിലാക്കിയേ തീരൂ. പുരോഗമനപരമായ നാടകങ്ങൾ ഇന്ന് നിലനിൽക്കില്ലെന്നായിരിക്കുന്നത് ഇടത്തരക്കാരും ചിന്താശീലന്മാരുമാണ്. സാധാരണക്കാരനാകട്ടെ ഇന്ന്, നല്ല നാടകങ്ങളെ സ്വാഗതം ചെയ്യുന്നില്ലെന്നു മാത്രമല്ല, പലപ്പോഴും ക്രിക്കറ്റിലും ബഹളവുമെങ്കിലും നാടകശബ്ദം ഒരു മദ്യശാലയാക്കി തീർക്കുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ട്. “നാടകക്കാർ” എന്ന വാക്കിന് ഒരു അവജ്ഞാപരമായ അർത്ഥം തന്നെ ഇന്നുണ്ടായിട്ടുണ്ട്. നാടകപ്രസ്ഥാനത്തെ

*Handwritten signature*

പ്പററിയുള്ള മനോഭാവത്തിന്റെ പ്രതിഫലനമാണിത്. ഈ ദൃശ്യമിതി അനേകം ഉത്തമ കലാകാരന്മാരെ രംഗ വേദിയിൽനിന്ന് പിന്തിരിയാൻ പ്രേരിപ്പിച്ചിട്ടുണ്ട്. പിന്നെ അവശേഷിക്കുന്നതോ, പണ്ടു്തിരുവേണ്ടി എഴുതപ്പെട്ടവൻ മടിയില്ലാത്ത ഒരു വകക്കാർമാത്രം. നാടകപ്രസ്ഥാനം അവരുടെ കത്തകയായിത്തീരുകയും ചെയ്യും.

(കലാകാരനും സാധാരണക്കാരനും പരസ്പരം സഹകരിക്കുന്നതിലാണ് നാടകപ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ ഭാവി നിലനിൽക്കുന്നത്) സാധാരണക്കാരൻ കലാസ്വാദനത്തിലും, പെരുമാറ്റ മര്യാദയിൽത്തന്നെയും ഉയർന്നാൽമാത്രമേ നാടകകല അഭിവൃദ്ധിപ്പെടുകയുള്ളൂ. ഇതുണ്ടാകണമെങ്കിൽ ബോധപൂർവ്വമായ ഒരു പരിശ്രമം സാധാരണക്കാരൻതന്നെ നടത്തേണ്ടിയിരിക്കുന്നു. ഇക്കാര്യത്തിൽ കുറെയൊക്കെപരിശ്രമങ്ങൾ നടന്നിട്ടുണ്ട്. എങ്കിലും വളരെ വിജയിച്ചിട്ടില്ല. ചില രാഷ്ട്രീയ നേതാക്കന്മാർ ഇക്കാര്യത്തിൽ ഒരു മഹാദ്രോഹം ചെയ്യുന്നുണ്ട്. തുറന്നടിച്ച് കുറെ മുദ്രാവാക്യങ്ങൾ പ്രഖ്യാപനം ചെയ്യുന്ന കലകളൊഴിച്ച് സകലതിനേയും അവർ നിഷേധിക്കുന്നു. അങ്ങനെ ചെയ്യുവാൻ അനുയായികളെ പ്രേരിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. അതിപ്രധാന പ്രശ്നങ്ങൾ അങ്ങനെ പച്ചവെള്ളംപോലെ പറഞ്ഞുതീർക്കാവുന്നതല്ലെന്ന് അവർ മനസ്സിലാക്കുന്നില്ല.

ഉയരുന്ന യുവനിക

പ്രശ്നനാടകങ്ങളും ആശയനാടകങ്ങളും എപ്പോഴും കുറച്ച് ശമനമായിരിക്കും. സാമൂഹ്യ പരിവർത്തനത്തിന് സഹായിക്കുന്ന നാടകങ്ങൾ എല്ലാം ഇത്തരത്തിലുള്ളവയായതുകൊണ്ട് അവയെ മനസ്സിലാക്കുവാനുള്ള ഒരു യത്നത്തിനാണ് അവരെ പ്രേരിപ്പിക്കേണ്ടത്. അല്പമാരു പരിശ്രമമുണ്ടെങ്കിൽ അത് സാധിക്കുകയും ചെയ്യും. പൊതുവേചറഞ്ഞാൽ കേരളത്തിലെ കാഴ്ചക്കാരെ ക്ലാബ്ബോധം ഉയർന്നിട്ടുണ്ടെന്നു പറയാം. നിരന്തരമായ പരിശ്രമമുണ്ടെന്ന് അതിനിയും ഉയരും; ഉയരുകയും വേണം.

---